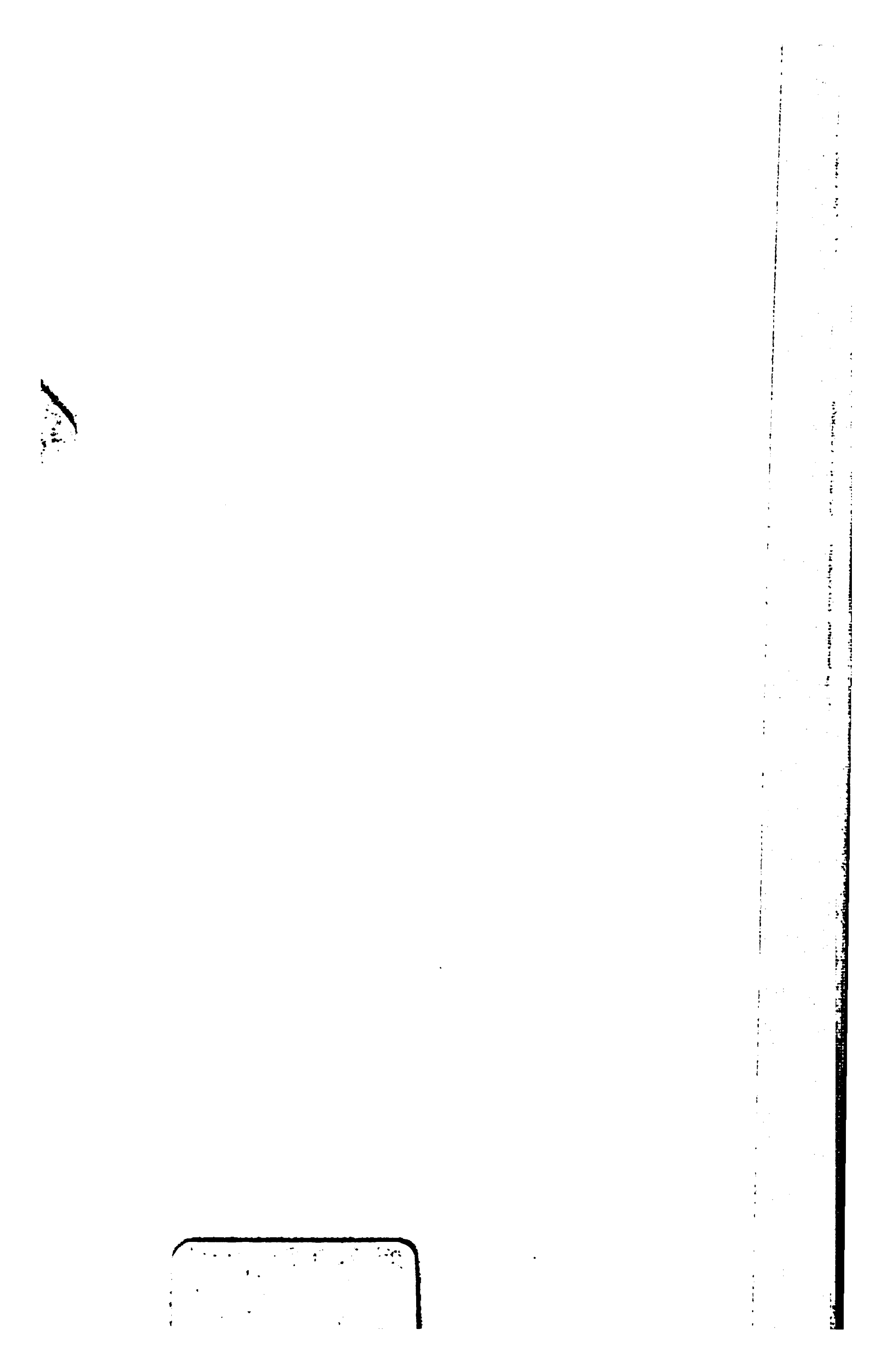
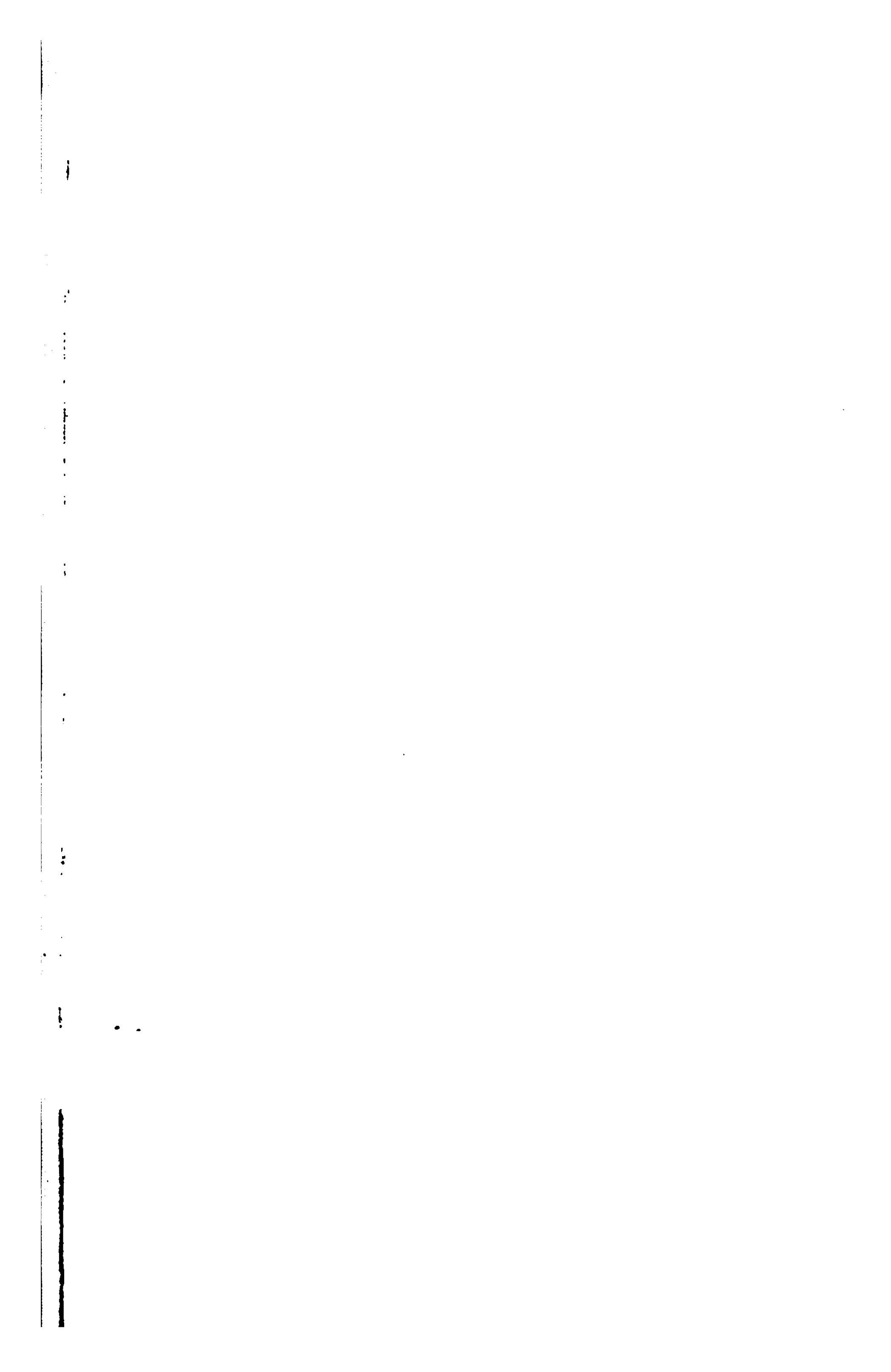
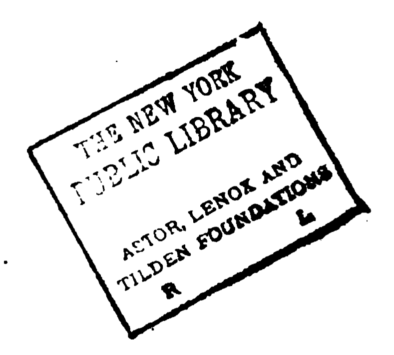






GESCHICHTE DES DRAMA'S.



GESCHICHTE

DES

DRAMA'S

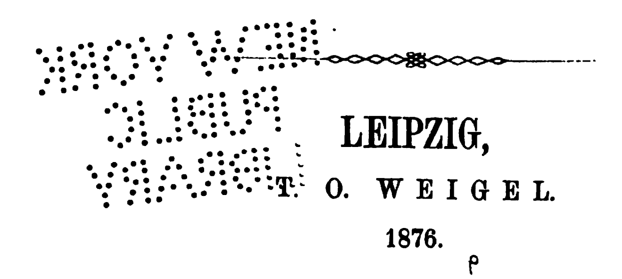
VON

J. L. KLEIN.

XIII.

Das englische Drama.

ZWEITER BAND.



LEIPZIG,

T. O. WEIGEL.

1876.

GESCHICHTE

DES ENGLISCHEN

DRAMA'S

VON

J. L. KLEIN.

ZWEITER BAND.

LEIPZIG,

T. O. WEIGEL.

1876.

Inhalt.



Moral-Plays.
(Moralitäten.)

Mit der Wortbedeutung dieser Art von Theaterspielen sind wir bereits vertraut [1]), und von ihrer Geschichte wissen wir auch schon so viel, dass sie, seit frühester Zeit, mit den Mysterien und Mirakelspielen Hand in Hand gingen; kurz, wir sind, bezüglich dieser moralisirenden Allegorienspiele gut genug unterrichtet, um zu Collier's Ansicht: die 'Moralities', die Moralitätendramen, hätten sich aus den Mysterien und Mirakelstücken nach und nach entwickelt [2]), den Kopf schütteln, und über Warton's Einfall: die 'Moralities' stammen in gerader Linie von den allegorischen Personen, welche, seit Henry VI., die Monarchen, bei deren Besuchen, von einem in den Strassen aufgestellten Gerüst herab, zu begrüssen pflegten [3]) — lächeln zu dürfen. Die Hypothese, dass die Moralitäten eine dramatische Nachbildung der allegorischen Romane, der 'Chansons de geste' seyen, deren Allegorien-Poesie im 'Roman de la Rose' ihre spiritualistischste Blume entfaltete — diese Hypothese wird durch den Umstand hinfällig, dass schon Ausgangs des 12. und Anfangs des 13. Jahrh. theologische Moralitäten neben den 'Chansons de geste' und dem allegorischen Ritterroman einher-, wo nicht demselben vorausgingen: wie z. B. das mehrfach erwähnte Moralitätsdrama des anglo-normännischen Trouvère Guillaume Herman [4]), das theologisch-allegorische Drama von Etienne Langton [5]), worin, wie in Guillaume Herman's geistlicher Moralität, die vier

---

1) Gesch. d. Dram. IV. S. 15. — 2) II. p. 260. — 3) Hist. Engl. Poet. III. p. 37. Ed. 8°. — 4) Gesch d. Dram. a. a. O. S. 107. — 5) Gesch. d. Dram. a. a. O. S. 107.

gottseligen Tugenden, Gerechtigkeit, Friede, Barmherzigkeit und Wahrheit, als dramatische Personen auftreten. Dieselben allegorischen Personen greifen auch, gedachtermaassen, als Hauptfiguren, als die biblischen 'Virtutes': Veritas, Justitia, Pax und Misericordia in die Handlung des elften Karrenspiels der 'Coventry Mysteries' ein. Die Ausbildung des eigentlichen, rein weltlichen, richtiger bürgerlichen englischen Moralitätendrama's, oder Allegorienspiels mit Personificationen menschlicher Tugend- und Lasterbegriffe oder Charaktereigenschaften, fällt in eine spätere Zeit, in den Anfang des 15. Jahrh.; fällt in die Regierungszeit Heinrich's VI., und erreicht ihre Vollblüthe unter Heinrich VII., nahezu ein Jahrhundert später als die 'Moralités' in Paris von der Corporation des Clercs du palais, einer juridischen, von Philippe le Bel 1303 gestifteten, unter dem Namen 'Bazoche' (Basilica, Verhörssaal im Justizgebäude) bekannten Genossenschaft, eingeführt wurden.[1])

Dagegen dürfen wir dem verdienstvollen Geschichtsschreiber des englischen Drama's darin beistimmen, dass die 'Moral-Plays', die Person des Teufels aus dem 'Miracle-Play' und den Mysterien in ihren Familienschooss aufnahmen: die urallegorische Figur, und insofern eine moralische, für das 'Moral-Play' vorbestimmte Person; für die Mysterienspiele freilich, im schöpfungsgeschichtlichen Sinne, kein Abstractum, keine blosse theologische Hypostasie, sondern ein wesenhaftes Geschöpf, der „leibhafte Teufel", oder zum Teufel entartete Erzengel-Apostat. Dies unterscheidet den 'Devil' des Mysteriendrama's wesentlich von dessen allegorischer, und auch als solche beabsichtigter und vorgeführter Begriffs-Personification; unterscheidet ihn denn auch von seinem obligaten Gesellen im allegorischen Moralspiel, dem 'Vice', dem personificirten Schelm und Schalk, dem Teufelskerl des 'Moral-Play', der gewissermaassen den allegorischen Begriff des Teufels in der Moralität wiederherstellt, und den concreten Teufel der Theologie in sein allegorisches Abstractum auflöst, als Mysterienteufel, als reale Figur und Wirklichkeitsperson mithin

---

1) Vgl. Adolphe Fabre, Etudes historiques sur les Clercs de la Bazoche; und Adolph Ebert's Anzeige dieser Schrift im Jahrb. für rom. und engl. Liter. B. II.

aufhebt und vernichtet. Was imgrunde Zweck und Bestimmung des figürlichen, die Mysterie allmälich verdrängenden Moralspiels überhaupt ist. Wenn daher das Mirakeldrama, das ursprünglich geistliche, theologische Drama den Vice des 'Moral-Play' seinerseits sich einverleibte: so hat es sich so recht, wie man zu sagen pflegt, eine Laus in den Pelz gesetzt. Der moralisch-allegorische Neckebold, der Vice, des Teufels Vice-Teufel, beisst den Devil aus dessen Mysterien- und Mirakel-Rolle, als des Teufels Lehnsherr im 'Moral-Play' und als dessen Lehnsmann im Mirakelspiel, gründlich aus. Er exorcisirt den Teufel gleichsam aus beiden Spielen, dem 'Mirakel-' und dem 'Moral-Play', indem er, Vice, sich in ihn, den Devil, hineinallegorisirt, den höllischen Lustigmacher aus seiner Mysterienhaut narrt, herauslacht, und sich an seine Stelle setzt, als den alleinigen merry devil von 'Moral-Play's' Gnaden, die Rollen mit dem Teufel dergestalt tauschend, dass dieser zuletzt, als allegorische Person, verschwindet, und Vice des Teufels Mysterien- und Mirakel-Realität mit der Narrenjacke anzieht, in der wir ihn bereits im geistlichen Bibelstück, dem 'Interlude of Queen Hester' (1561) den Lustigmacher 'Hardy-Dardy, ohne Devil, spielen sahen [1]); ja ihn, den Vice, als des Teufels Ersatzmann, unter dem Namen 'Infedility', im Myster: 'The Life and Repentance of Mary Magdalen' den Verführer und Versucher vorstellen; dessgleichen im religiösen Bibelspiel 'King Darius', als 'Iniquity', die Teufelsrolle agiren sahen [2]), kraft welcher er sich auf eigene Hand in die Hölle stürzt, um den drei Tugenden, Constancy, Equity und Charity zu entfliehen. Auf die Iniquity-Rolle des Vice beruft sich denn auch Shakspeare's Richard III., der zum historischen Buffoon-Devil gediehene Vice [3]), seine theatergeschichtliche Entwickelungs-Abstammung vom Mysterien-Teufel und vom doppelzüngig „moralisirenden" Vice des

---

1) S. Bd. XII. S. 753. — 2) A. a. O.

3) Gloster (aside).

Thus, like the formal vice, Iniquity,
I moralize two meanings in a word.

K. Rich. III., A. III. Sc. 1.

Gloster (beiseit).

So, wie im Fastnachtspiel die Sündlichkeit,
Deut' ich zwei Meinungen aus Einem Wort.

'Moral-Play', als Beider, des Devil und des Vice, legitimer, zu geschichtlichem Fleisch und Blut verkörperter Nachfolger, höchstmerkwürdiglich bekundend. In Richard III. erscheint Devil und Vice zu einem kriegsheroischen Tragödienhelden von historischem Vollblut, laut eigenem Abseits-Geständniss, verschmolzen.

Noch um 1560 hiess sogar der Haus- und Hofnarr der englischen Grossen Vice.[1]) Die Hanswurstjacke (juggler's jerkin), die Ben Jonson dem Vice beilegt[2]), trägt dieser auch in dem Interlude 'Jack Jugler', wovon noch zu sprechen seyn wird. In der von Douce, als Narrenwaffe erwähnten Fliegenklatsche (Flapper)[3]) vermuthet Collier das Instrument, das Vice in dem Moral-Play 'All for Money' (1578) aus dem Büschel von des Teufels Schweif zu verfertigen sich vorsetzt.[4]) Gespielt wurden die Moralities auf einem Bühnengerüst im Freien, auf der Strasse, im Grünen bei einem Dorfe oder in der Nähe einer Stadt, zuweilen in Stadthallen der Burgen und Städte, manchmal auch in den Schlössern des Adels.

Entwickelten sich nun auch gerade nicht die Moral-Plays aus den Mirakel- und Mysterienspielen in metamorphotischer Weise: so bezeichnen sie doch eine Uebergangsstufe im Fortschrittsstadium zum wirklichen poetischen Drama[2]), das weder mit theologisch-dogmatischen Hypostasien, wie das religiöse, noch mit allegorischen Begriffsfiguren, wie das Moralitäten-Drama, hantiert, sondern idealistisch-reale Geschichts- und Lebenspersonen, oder Geschichts- und Culturideen symbolisirende Phantasiegestalten,

---

1) — fifty years agone and six
When every great man had his Vice stand by him
In his long coat, shaking his wooden dagger.
Ben Jonson, Devil is an ass., A. 1, Sc. 1.

— Vor fünfzig und sechs Jahren,
Als jedem Grossen noch zur Seite stand
Sein Vice, im langen Narrenrocke, schüttelnd
Den Lattendolch.

— 2) Staple of News, sec. intermean. — 3) Illustr. of Shaksp., II. 319. — 4) A. a. O. II. 269. — 5) — the Moralities indicate dawning of the dramatic art; they contain some rudiments of a plot, and even attempt of delineate characters and to paint manners. (Warton, II. p. 222. Ed. Hazlitt.)

volksanschauungsgemäss, darstellt. Ist das geistliche Drama ein Glaubensfestspiel, eine Dogmenfeier als Bühnenspiel im Dienste der Kirche, und ist die Moralität eine, mittelst allegorischer Personificationen, in Handlung gesetzte Sittenlehre zu Nutz und Frommen des bürgerlichen Lebens: so ist das poetische Drama ein durchunddurch thatbeseeltes, aus leidenschaftlichen Conflicten realidealer Personen, nach dem unverbrüchlichen Causalitätsgesetz von Schuld und Vergeltung, sich entwickelndes Sühnespiel, im Zwecke der Veranschaulichung dieses Weltgesetzes zum Heil der Menschenerziehung und Menschenbildung.

Die Form von 'Interludes', in welcher das Moralplay häufig auftritt, kann ihre Ausläufer und Verzweigungen weit zurück hinter die als solche Zwischenspiele vorgetragenen Farcen der frühesten mittelalterlichen Joculatoren, ja durch die ganze uns im Rücken liegende Geschichte des Drama's verfolgen. Das Satyrspiel der Griechen[1]); die Atellane und der Mimus der Römer[2]); die Praveçaka des Hindou-Drama's[3]); die ital. Intermezzi und Intermedien[4]); die spanischen Entremeses[5]), sie bilden eine Sippschaft von Interludien, von Zwischenspielen. Nur dass diese Benennung im Drama jener Völker sich auf Nachspiele oder Zwischenact-Stücke bezog; die Enterludes der nordfranzösischen Jongleurs und englischen Minstrels dagegen, als zwischengerichtliche Tafel-Stücke, recht eigentliche Entremets-Spiele waren.[6]) Urkundlich in gerichtlichen Verordnungen werden Spieler von Interludes zuerst im Jahre 1464, zu Edward's IV. Regierungszeit, genannt und als 'interludentes' bezeichnet. Das Haushalts- oder Wirthschaftsbuch (Household-book) des John Lord Howard (nachmals Lord Howard) führt unter den Auslagen für die Könige Edward IV., V. und Richard III. Beträge für 'Players' an (1481 bis 1501), die allem Anscheine nach als Minstrels, Singer und Interludes-Spieler verwendet wurden. Lord Howard selbst unterhielt vier 'Childern of the Chapel' in seiner Hauskapelle. Als 'Duke

1) Gesch. d. Dram., I. S. 122 ff. — 2) II. 321. — 3) III. 63. — 4) Die des Cecchi z. B., IV. 657 f., 682 ff. — 5) IX. 185. Das älteste 'entermes' in Timoneda's Sammlung von Theaterstücken (1565). — 6) 'Interludes', a term apparently derived from the fact, that they were played in the intervals of banquets and entertainments. (Coll., II. 271.)

of Gloster' besass Richard III. schon eine Truppe 'Players', die an seiner Schauspielkunst sich schulen konnten. Er spielte den Richard III. mit einer Bravour, dass neben ihm die grössten späteren Richard-'Players', die Macready, Macklin, Kean, Kemble, und selbst unser Kahle sich wie Childern of the Chapel, wie Kinder von der Kapelle, ausnehmen. Die Namen der 'Players' des Herzogs von Norfolk sind sogar auf die Nachwelt gekommen mit den Wämsern im Ausgabebuch, als Ersatz für die Krone, die bekanntlich dem Mimen nicht die Nachwelt flicht: John Hobbis, Thomas Pont, Burges und Richard Newman, sämmtlich als Unterfutter der für sie angefertigten Kamisöle: 'and there are also entrics for the cost of making doublets for them'.[1]) Richard III., ein passionirter Liebhaber und Pfleger von Musik, Gesang und Schauspiel, hielt, ausser englischen, auch ausländische Sänger und Spieler, deutsche vorzugsweise, Salon-Tyroler, österreichische und bayrische Minstrels, deren Namen im Harl.-Ms. No. 433 verzeichnet stehen: Henryke Hes, Hans Hes und Mykell Yönger, die im October 1483, mit einem Reisepass als 'Minstrels' versehen, nach Oesterreich, ihrer Heimath, zurückgeschickt wurden. Im März desselben Jahres kehrten die bayerschen Schnadehüpferl-Sänger, Conrad Snyth und Peter Skeydell in ihr engeres Vaterland heim.

Als Richard's III. 'Master of the Childern of the Chapel', Kapellmeister der Singeknaben, hat Shakspeare den Tyrrel verewigt. Beim Singunterricht bediente sich Tyrrel der Methode, die noch heutigentags die jüdischen Synagogen-Vorsänger im Gebrauch haben. Die Methode besteht in einem Daumendruck auf den Kehlkopf behufs Modification der Tonhöhe. Unter den Childern of the Chapel, die Richard III. allenthalben, in Kathedralen, Colleges, Kapellen, Klöstern und Palästen hatte pressen und gewaltsam ausheben lassen[2]), befanden sich auch seine zwei Neffen, „die holden Kinder", die zarten Prinzen, die aus Hildebrandt's Bild allbekannten „Söhne Eduard's", die Richard wegen ihrer

---

1) Coll. I. 30 n. — 2) He issued a most arbitrary order for impressing singing men and childern, even from cathedrals, colleges, chapels, and houses of religion, for the purpose of affording him amusement. (Coll. I. 34.)

vorzüglichen Fistelstimme, woran er eine ganz besondere Freude hatte, der Ausbildungsmethode seines Kapellmeisters, mittelst Daumendruckes, auf's eindringlichste empfahl, demselben, bezüglich der Stärke des zweckdienlichen Druckes, vollkommen freie Hand lassend. Tyrrel's Methode schlug so glücklich an, dass die beiden prinzlichen Larynxe bald den äussersten, höchsten Kopfstimmenton angeben konnten, wo nämlich der Kehlkopf auf dem letzten Loche pfeift. Als Tyrrel seinem Gebieter den glänzenden Erfolg meldete, rief König Richard, als enthusiastischer Schwärmer für Kopfstimmengesang, rief er selbst hochfreudig durch die Fistel:

„Du singst mir süssen Ton!“ 1)

Derselbe Richard III. war auch der erste englische König, der einen Bärenzwinger anlegte, zu dessen Aufseher er einen Oberwärter mit einem Bärennamen, John Brown (Braun), ernannte, den er sogleich zum technischen Director und bald hernach zum Intendanten der Bärenspiele erhob und, als solchen, mit einer auserwählten Bären- und Affentruppe auf Kunstreisen schickte, um in den vorzüglichsten Städten des Reiches Vorstellungen zu geben, die bei der Bevölkerung, namentlich wegen der geschmackvollen Scenenausstattung, der historisch getreuen Affen-Costüme, insbesondere aber wegen des meisterhaften Zusammenspiels von Bären und Affen Enthusiasmus erregten.2)

Richard's III. Nachfolger, Heinrich VII. (1485), hatte zwei Arten von Spielern: 'Players of interludes (Lusores regis)' und 'Gentlemen of the Chapel'. Seinem Erstgeborenen, Prinzen Arthur, waren schon im Flügelkleide, wenn nicht schon in den Windeln, seine Leibschauspieler zugeordnet: 'the Prince's Players' (1486). Aus den House-holds-books Heinrich's VII., der Hauptbelehrungsquelle über die Fortschritte in Theaterunterhaltungen dieser Periode (1492—1509), erfahren wir, dass die Players des Duke of Buckingham, der Earl of Oxford und Northumber-

---

1) Thou sing'st sweet music.
K. Rich. III., A. III. Sc. 2.

— 2) Granting him the privilege of wandering about the country with the bears and apes, and receiving the 'loving benevolences and favours'. (Coll. a. a. O. p. 35.) — Harl. Mss. No. 433.

land am Königlichen Hofe spielten und verschiedentliche Geschenke erhielten. Um jene Zeit hatten die Städte London, Coventry, Wycombe, Mile-end Green, Wymborn, Minster und Kingstone Schauspielertruppen. Die Truppe des Earl of Essex und eine französische Schauspieler-Gesellschaft traten vor König Heinrich VII. auf. Letztere hatte dieser, der bekanntlich von 1471—1485 auswärts weilte, selbst nach England mitgebracht. Unter Henry VII. kam zuerst für den Hof-Intendanten der königlichen Schauspiele der Titel 'Abbot of Misrule' auf, entsprechend dem 'Roi des Ribands' am Hofe von Louis XI. Späterhin wurde das Hofamt eines Abbot of Misrule in 'Lordship of Misrule', Unfugs-Lordschaft, Ueberwacher der bei den Spielern üblichen Missführung (schlechter Aufführung) und Unordnungen. Die Bezeichnung Abbot und Lord of Misrule kommt indessen noch gegen Ende von Heinrich's VII. Regierung abwechselnd vor.

Näheres über einzelne Interludes und deren Verfasser, unter welchen, als Hauptvertreter, John Skelton, zu Heinrich's VII., und John Heywood, zu Heinrich's VIII. Regierungszeit, gelten, wird noch zu berichten seyn. Fürserste wendet sich unsere Geschichte den 'Moral-Plays' wieder zu, den Fusstapfen des einzigen, in diesen Partieen lehrreichsten, englischen Führers um so herzhafter und ungescheuter folgend, als unsere Geschichte, ihres sonst selbstständigen Ganges sich bewusst, ohne Ueberhebung von sich rühmen darf: Non aliena meo pressi pede.

Wir beginnen, Collier's Reihenfolge, bezüglich der Moral-Plays und Interludes, einhaltend, mit den handschriftlichen Moralitäten[1]) aus der Zeit Heinrich's VI.

The Castle of Perseverance.

(Das Schloss der Beharrlichkeit.)

Unter Trompetenstössen wird unser Moral-Play, eines der ältesten in englischer Sprache, von zwei Vexillatores, deren prologirendes Amt wir aus dem Ludus Coventriae kennen, sieben Tage vor der Aufführung[2]) angekündigt, mit der Aufforderung an

1) Vormals Bestandtheil der Sammlung des Dr. Cox Macro; gegenwärtig im Besitz des Mr. Hudson Gurney.

2) This day sevenenyt before you in syth.

die jeweilige hochansehnliche Ortseinwohnerschaft, vor welcher gerade die Wandertruppe ihr Stück im Grünen zu spielen[1]) beabsichtigt.

Mundus (Welt), Belial und Caro (Fleisch) eröffnen das Stück mit einem Wechselgespräch, das ihren Beruf und ihre Eigenschaften in üblicher, uns auch schon aus spanischen Autos, bekannter Weise auseinandersetzt. Hierauf tritt Humanum Genus (Menschengeschlecht), als eben in dieser Nacht geboren und splitternackend[2]), ein. Während dem Sprechen stellen sich neben Humanum Genus sein Guter und Böser Engel, rechts und links, auf, jeder mit dem Bedeuten: ihm zu folgen. Humanum Genus entscheidet sich zugunsten des Bösen Engels, und die Minstrels sind, laut Theateranweisung, auch gleich zur Hand, um diesem löblichen Entschluss einen Tusch zu blasen[3]), als würden sie aus einem infernalischen Reptilienfond dafür besoldet. Der Böse Engel stellt seinen Zögling dem Mundus vor, der eben mit seinen beiden Freunden Stultitia (Thorheit) und Voluptas (Wollust) im Gespräch begriffen. Auf den ersten Blick hat Voluptas in Humanum Genus ihren Mann gefunden, begrüsst ihn demgemäss mit Jubel:

„Beim Satan, du bist ein schmucker Junge!"[4])

und stellt ihm das fröhlichste Horoskop: Er wird's weit bringen, der Humanum Genus, höllisch weit, bis in die unterste Hölle nach dem lustigsten Leben in Saus und Braus an der Seite eines drallen Weibchens.[5]) Voluptas und Stultitia werden von Mundus als Begleiter, Gesellschafter, dienstthuende Cavaliere, dem Humanum Genus zugewiesen, mit Detractio, der sich Backbiter

---

1) At N on the grene in ryal aray.
Ye, haste you thane thedyrward, syrs, hendly and hyth.

2) I was born this nyth in blody ble*),
And naked I am, as ye may se.

3) Mynstrells pipe up.

4) By Satan, thou art a nobyl knave.

5) Mets and drynks he shal have trye;
With a lykynge lady of lofte — — —
To cachen hym to hell crofte.

---

*) Colour.

(Rückenbeisser) nennt, ein Cavaliere servente, dessen Bekanntschaft wir bereits im 14. Karrenspiel der Coventry-Plays gemacht; als Pagen, pedissequus und fartcatcher.[1]) Page Rückenbeisser macht Humanum Genus sogleich mit Avaritia (Geiz) bekannt, der ihn bei seinen übrigen, mit einem Beschwörungsspruch herbeigerufenen sechs Genossen einführt, mit welchen zusammen Avaritia die berühmte Brüderschaft der Sieben Todsünden ausmacht. Die üppigste derselben, Luxuria, wird die Bettgenossin von Humanum Genus. Gutengel schickt dem Lotterer, Menschengeschlecht, die Confessio (Beichte) zu, die aber, von diesem abgewiesen und auf Charfreitag am letzten bestellt, erst mit Hülfe von Poenitentia (Reue) den Tausendsasa kirr und mürbe macht, sodass sie ihn selband in die sichere Veste, das Castell der Beharrlichkeit, das „unbezwinglichste Schloss in Frankreich"[2]), bringen, den vierzigjährigen Sünder, der eben, wie Bösengel angiebt, in's Schwabenalter getreten. Das Castell wird nun von den Siebentodsünden, mit Belial an ihrer Spitze, belagert, der sie gottesjämmerlich durchprügelt, weil sie Humanum Genus haben entwischen lassen. Seinerseits bearbeitet Humanum Genus die Todsünde, Avaritia, auf allen Nähten, dass es eine Art hat. Die Belagerer setzen Humanum Genus so hart zu, dass er in seiner Bedrängniss den „am Pfahl gestorbenen Herzog"[3]) aufruft und fleht, sich seiner Seele zu erbarmen. Die Todsünden werden zurückgeschlagen. — Von Wem? meint Ihr wohl, und mit welchen Waffen? Von Charitas (Barmherzigkeit), Patientia (Geduld) und ähnlichen Worthies, und mit Rosen- und Blumenwürfen, als Schleuder und Geschoss, zurückgeschlagen, dass die Belagerer mit Beulen und Brauschen abziehen, schwarz und blau.[4]) Avaritia, die Blindschleiche, hat sich aber inzwischen in die Festung geschlichen und klettet sich so fest an Humanum Genus und hungert ihn mit Auri sacra fames so hotzeldürr aus, filzt sich so in ihn ein, umspannt, umrankt und umwuchert ihn so vollständig, geht ihm mit so viel Geilrauch, Raden und Schwindel-

---

1) I am thyne owyn page.
2) For it is stronger thanne any in Fraunce.
3) The Duke that died on rood.
— 4) Blak and blo.

haber um den Bart, bis sie diesen zu einem Weichselzopf gedreht, an welchem sie ihn aus dem festen Schloss zieht, und die Cardinaltugenden das Nachsehen haben. Tod und Seele halten ihr Plaidoyer, Jener gegen, diese für den ergrauten Sünder, dem sogar von allen den Siebentodsünden nur sein verschimmelter Schatz, Avaritia, treugeblieben. Vergebens ruft Anima die Misericordia zuhülfe. Bösengel wirft sich Humanum Genus auf den Rücken und trollt mit ihm huckepack zur Hölle. Nun erhebt sich im Himmel die wohlbewusste, schon im 12. Jahrhundert gäng und gäbe gewesene Moral-Play-Discussion zwischen den vier Schwestern Misericordia, Pax, Justitia, Veritas und Gott Vater; die beiden Ersteren treten als Anwältinnen, Justitia und Veritas als Anklägerinnen von Humanum Genus in die Schranken. Gott Vaters Urtelsspruch bleibt in der Schwebe, 'Pater sedens in judicio' lässt Rettung und Losspruch des Menschengeschlechts im Ungewissen hangen und bangen. Wie denn auf dem Auszugsschicksal aller anderen Personen oder Personificationen ein allegorisches Dunkel ruht, derart, dass Gott Vater zuletzt, da das gesammte Personal des Moral-Play von 'Castel of perseverance' verschollen ist, den Epilog an sich selber richten muss, mit der Schlussaufforderung 'Te Deum laudamus'.

Eine andere handschriftliche Moralität[1]):

Mind, Will and Understanding
(Denkkraft, Wille und Verstand)

eröffnet Wisdom (Weisheit), der sich als zweite Person der Dreieinigkeit ankündigt in golddurchwirktem Purpurgewand; mit goldenem Bart und auf der Perücke (cheveler) eine goldene Krone. In der Linken trägt Wisdom eine goldene, mit einem ragenden Kreuz versehene Kugel, in der Rechten den Königsscepter. Zu Wisdom gesellt sich Anima in weissem, goldgewirktem Gewand, unter schwarzem Mantel, auf dem Haupt eine geflochtene Haube, von welcher zwei goldene Schleifen und Seitenbänder herabhängen.[2]) Das Gespräch zwischen dem Liebespaar, Wis-

1) Digby-Ms. No. 133. Bodl. Libr. Von dem aus der Macro-Handschrift für den Abbotsford Club (1877, 4⁰) gedruckten gleichnamigen Ergänzungsstücke wird noch weiter unten die Rede seyn. — 2) Hanging down with two knots of gold and side tassels.

dom und Anima bewegt sich weitläufig, um himmlische Liebe, die sieben Sacramente, die fünf Sinne, Sinnlichkeit, Vernunft und alle sieben Sachen. Mind, Will und Unterstanding lassen sich dann desbreitern aus über ihre Eigenschaften und wess Geistes Kind ein Jeder von ihnen ist, mit einer Umständlichkeit, welcher endlich der Teufel, Lucifer, in weltmännischer Tracht unter dem Teufelscostüm, ein erwünschtes Ende macht. Lucifer beginnt mit einem Vortrag über die Schöpfungsgeschichte und den Sündenfall, und schliesst mit dem festen Vorsatz, einen Angriff auf die Seele des Menschen, als deren drei Wesenheiten er Mind, Will und Undyrstondynge bezeichnet, ingestalt eines Cavaliers nach der Mode, eines 'goodly gallant' im Mäntelchen von starrer Seide, in's Werk zu setzen. Und steht auch schon als solcher da, den Seelendrilling mit seinem infernalischen Verführungsnetz umgarnend, so weltmännisch, wie Schopenhauer „die Welt als Vorstellung und Wille“ in sein dialektisches Netz einspinnt, Einen nach dem Andern, und Jeder damit einverstanden, freiwillig, Ein Herz und Eine Seele mit dem Teufelsgarn, und darin zappelnd, wie drei Fliegen im Spinnweb, aber seelenvergnügt und in dulci jubilo: Wille, erklärt: Nicht mehr hinfüro gegen den Strom schwimmen zu wollen[1]), sondern zu wollen, was Teufelszwirn will, woraus ja seit unvordenklichen Zeiten, Er, Wille, gedreht, gezwirnt, gedrillt und gewillt worden. Die zwei anderen, Mind und Unterstanding, wollen natürlich, was Wille will, fluchen Reue zum T—[2]), der sich in's Fäustchen lacht über den Fang des liederlichen Kleeblattes, der drei Lumpacivagabunden[3]), Wyll! Mynde und Undyrstondynge. Ein Dudeldumdey! Ein Johlen und Jauchzen, wie drei Tyroler auf der Kyrmess mit Einem gemeinschaftlichen Haarbeutel oder Affen. „Mynde. Juchhe! Juchhe,

1) Ya, I woll no more row a geyn the floode.
2) Farewell peneince.
3) Reason I have made bothe and dumme
Grace is out, and put a roine.*)

*) 'A roine': 'avount'. 'Aroint the wich!' „Pack Dich, Hexe!“ sagt auch Eine von Macbeth's drei Hexen zur Schwester-Hexe (A. 1. Sc. 3.), gleichfalls ein Teufelskleeblatt.

Nun lasst uns singen! — Undyrstondynge. Stimm' ich nicht ein, soll mich die Fraise kneipen! — Wyll. Ich bin ganz ausser mir vor Vergnügen!"[1])

Wonnegrunzend rölzen die Drei ihre Genossen herbei zu einem Tänzchen. Jeder seine sechs Lungerbrüder, gesunde Jungen, Lotterbuben: Mogel, Messerstich, Kümmelblatt, Bauernfang, und solchen Gelichters mehr. Die Luis mit ihren Lowisen: „Sündenverstocktheit, Bummelei, Völlerei, Leckerei und H—rei"[3]) als Tänzerinnen. Hei, das Röckeausschwenken, Schleifen, Walzen, Schnalzen und Balzen, endend in eine allumfassende Keilerei und allgemeine Kehraushinausschmeisserei sämmtlicher Trullen und Karnuten.[4]) Unversehens trottelt Wisdom herein mit Anima — aber in welchem Zustand? Anima zumal, die liebe Seele! Entstellt und verzerrt durch Mynde, Wyll und Undyrstandynge; in Fetzen und Lappen wie eine Vogelscheuche; scheusslich von Aussehen wie der böse Feind als oberfauler Junge aus dem ff[5]), und dazu noch hochschwanger mit einem Sechsling, mit sechs Todsünden, von dem sie sich selbst coram populo entbindet, Eins nach dem Andern hervorziehend unter dem gräulichen Mantel, und Eines teufelsfratziger als das Andere.[6]) Anima bringt sich selber eine Katzenmusik und heult Miserere nach Noten, wie in der Charwoche[7]); in seltsamlicher Procession; die fünf Sinne voraufwandelnd; Seelchen, out of her senses und out of her wits, Seelchen von Sinnen und hinter diesem her ihr zur Linken Mind, zur Rechten

1) Minde.

I rejoys of thes: now let us synge.

Undyrstonyng.

Ande yff I spare, evell joy me wrynge.

Wyll.

Lust makyth me wondyth me wondyr wylde. (Et cantent:) — 2) Sturdiness, Malice, Hastiness, Discord, Wrong, Slight, Ravin, Deceit etc. — 3) Recklesshood, Idleness, Surfeit, Greediness, Fornication. — 4) Hurle hens these harlotts. — 5) In the most horrybull wyse, fowlere than a fend. — 6) Here rennyt out from undyr the horrybull mantyll of the Soule six smal boys in the lykness of devyllys. — 7) The Soule syngyth in the most lamentabull wyse, with drawte notes, as yt ys songyn in the passyon wyke.

Understanding, und ihr im Rücken, Will, nachschleichend [1], wie ein geprügelter Hund mit dem Schweif zwischen den Beinen. Denken als Wille und Vorstellung schlagen in sich, und Seele freut sich der Heilung drei räudiger Schaafe, und nimmt sie wieder in ihren Schaafstall auf, wozu der Epilog Amen sagt.[2])

Das dritte, von Collier

Mankind
(Menschengeschlecht),

getaufte [3]) handschriftliche Moral-Play entspricht dem, Collier's Täufling an der Wiege gesungenen, Charakter: ‚It is mixed up with the grossest obscenety': „Es ist voll der gröbsten Obscönitäten". „Doch enthält das Stück ein gut Theil Anhörungswürdiges, und einige Figuren darin haben viel Eigenthümlichss an sich". [4])

Mercy (Gnadenthum) prologirt; dahlt und posselt dann ein Weniges mit drei Gäuchen: Nought (Nichtsnutz), New-guise (Neu-Art, Neumode) und Now-a-days (Weltlauf). Die Gäuche, nachdem sie ein Erkleckliches in Blödsinn und abgeschmackter Lustigmacherei [5]) zum Besten gegeben, lassen Mercy allein, dem sich Mankynde beigesellt, als welchen er sich zu erkennen giebt, zu seinem Leidwesen behaftet mit zwei Erbübeln, Leib und Seele, die sich beständig in den Haaren liegen.[6]) Seele wühlt in ihrem eigenen Fleisch; und Fleisch zerfleischt sich mit der Seele, seiner Bussgeissel, woran die zehn Gebote als Stacheln hängen und die Gewissensskrupel als bleierne Kugeln. Mercy warnt

---

1) Here entrethe Anima, with the five wytts goynge before, Mynde on the onsyde and Undyrstondynge on the other syde, and Wyll folowing.

2) Nowe ye must evyry soule renewe
Ingrace and vices to eschew,
And so to ende with prefection. Amen.

— 3) Which I shall call 'Mankind'. (II. p. 293.) — 4) The piece contains a good deal that is curious, and some characters are introduced that have much individuality about them. (II. 293.) — 5) After a good deal of nonsense and absurd buffoonery.

6) My name is Mankynde: I have my composycyon,
Of a body and of a soull, of condycyon contrarye — — —
Thys ys to me a lamentable story,
To se my flesch of my soull to have governaunce. — — —

Mankind vor den drei Gäuchen, und besonders sich vor dem Teufelskerl, dem Tutivillus, inachtzunehmen, der in dem Towneley-Myster sein tolles Wesen treibt, und für den Adolf Ebert schwärmt.[1]) 'Beware of Tytivillus!' Myscheff (Mischief, Unfug), der Vice in diesem Moral-Play, citirt den Teufel Tytivillus und hetzt ihn gegen Mankind, der das Feld bebaut, und mit dem Spaten die drei Gäuche in die Flucht schlug, wofür nun diese aus Revanche, dem Myscheff den Tutivillus mit einem Höllenconcert von Pfeifen, Flöten und Schwegeln citiren helfen[2]), den antediluvianischen Vorvätern der Bleche und Bläser in Richard Wagner's Orchester, diesem unendlichen Chaos von „unendlicher Melodie", die, als solche, keinen Anfang hat, über welchem Chaos denn auch kein göttlicher Geist gestaltender Tonkunst schwebt.

Tutivillus erscheint, macht sich aber gleich wieder unsichtbar, um Mankind den Spaten zu stehlen; spiegelt dem schlafenden Mankind einen Traum vor, worin dieser den Mercy erhängt schaut. Aus dem Schlaf erwacht Mankind als ausgemachter Bösewicht. New-guise schneidert ihm eine für die Unwandlung passende Jacke zurecht, in welcher Mankind dem wieder erschienenen Mercy unkenntlich bleibt. Voll Verzweiflung über seinen Zustand sehnt sich Mankind nach einem Strick. Den Reuseligen nimmt Mercy in Gnaden wieder auf. Die Teufelsbande aber, Mischief, Nought, New-guise und Now-a-days, stürzen sich, Tutivillus vorauf, in die Theatersenkung, und werden erst wieder am Eröffnungsabend des inzwischen von ihm festgestellten Teufelbaus, des Zukunfts-Musik-Theaters zu Bayreuth, als Walkyren auftauchen, um dem Genius der Tonkunst unter zujauchzenden Acclamationen des Dividenden-Männeken, des mittlerweile in's Actien-Kraut des Ofenheimschen Gründerthums und Theater-Antheilschwindels geschossenen Mankind, ein infernalisches Charivari zu bringen. Mercy schickt der Leib-Capelle des Satans

---

1) Was für originelle, lebensvolle, von allem Typischen freie, individuelle Gestalten sind — der Schafdieb Mak und der Teufel Tutivillus! (Die engl. Myst. a. a. O. S. 155.)

2) Myscheff.

How, how, a mynstrell! Know ye any out?

Nought.

I can pype in a Walsyngham wystyll. etc.

noch einen epilogischen Steckbrief nach, zur Warnung des Publicums vor der Höllenrotte. insonders vor dem Capellmeister, dem Tutivillus, dem Tutteufel, dem grössten Virtuosen auf der Reclamen-Trompete. [1])

„Extravaganzen und kein Ende! Wirst Du denn niemals lernen bei der Stange zu bleiben?" — Bei der blossen Bohnenstange — nicht wahr? ohne Kletterblüthen! Bei der kahlen Hopfenstange zu bleiben, von keinem parasitisch-würzigen Hopfen umlaubt, übergrünt, umwuchert! Beim dürren Weinpfahl zu bleiben; bei der einfachen, schmucklosen Latte, unbeschwert von dem leidigen Rebengeflecht und dessen närrischem Anhängsel, den schwülstigen Trauben, den vorbildlichen Haarbeuteln, die in ihm strotzen, schwellen und dem Tollhaus entgegenreifen — „Dass sie die Reblaus!" — Dem Tollhaus für Voltaire's Shakspeare, für Voltaire's 'Sauvage ivre'; für eine Legion solcher Shakspeare! Bei der Stange des Schulmeisterbakels zu bleiben — gelt? — und diese ja nicht als Wein- und Epheulaub umflochtene Thyrsusstange jauchzend geschwungen unter Beckenschall und Handtrommel-Narrenschellengeklingel; und hochbepflanzt die Thyrsusstangen mit den blutigen Köpfen kritisch-mänadisch zerrissener Bühnenstücke! — 'Ut male sanos Adjunxit Liber Faunis Satyrisque Poetas' — Und Solche wollen Literaturhistorien schreiben? — Kirchhöfe der Literaturgeschichten zu Weinbergen, Gott erbarm's! umschaffen, sie mit Rebstöcken bespickend, bepfählend? Bei den Holzkreuzen geblieben! Den kahlen Holzkreuzen auf den Gräbern der ausgestorbenen Literaturen- und Dramengeschlechter! Was? die splitternackten Querhölzchen als vollblättrige, von Blumengewinden durchschlungene Rosenkreuze auferstehen lassen —? — „Unter Blumengewinden sie selbst begraben! Erdrückt und erstickt darunter, sammt den belehrenden Inschriften, den erbaulichen Sprüchen, die über die Todten Aus-

---

1) Mercy.

And propylly Tytivillus syngnyfyth the fende of helle —
Beware of Tutivillus with his net!

„Tutivillus bedeutet recht eigentlich den höllischen Feind —
Hütet Euch vor dem Tutteufel mit seinem Netz!"

Womit er Euern Geldbeutel fischt sammt allen Goldfischen drin.

kunft, und ihnen die letzte Ehre geben! Um von dem beständigen Verwischen, Vermischen und Durcheinandermengen der Zeiten und des Zeitcharakters zu schweigen — für die caprizenhafte Darstellung eine wächserne Nase, der die augenblickliche Tagesstimmung ihre Physiognomie aufdrückt, ihre Farbe anpinselt. Darüber geht jedes thatsächliche Zeitgepräge verloren; wird jede Naivetät eines volksthümlich eigenartigen Zeitgeistes, die Naivetät namentlich jener mittelalterlichen Theaterspiele, zunichte!" — Das traf! Das sitzt! Wie mit der Kelle angeworfen! Heidi! vermischen, verwischen: Zeitgepräge, Naivetät—Schnurren! Denkt Ihr mit solchem Schulgewäsch einen alten Praktikus einzutreiben? Naivetät! Angesichts jener Weihnachts-, Pfingst- und Osterspiele; jener Mysterienfarcen, Miracle-, Moral-, Karren- und Narrenspiele, als deren naivetätsentrüstete Anwälte Ihr dem experto Roberto den Schuh austreten wollt, an dem er längst den breitgetretenen Quark abgescheuert. Naivetät der Miracle- der Moral-Plays, deren Naivetät darin eben liegt, dass sie unvordenkliche Geschichten, ja die heiligen Geschichtsurkunden und Glaubenslehren selber, nur als Masken ihrer Zustände und Zeitstimmungen, ihrer Localangelegenheiten behandeln! Halten etwa die grossen, unsterblichen, für alle Zeiten mustergültigen Karrenspieler: die Aischylos, die Sophoklos, die Shakspeare, und wie sie alle heissen — halten diese es anders? Guckt nicht aus allen Ritzen und Schlitzen ihrer Geschichts- und Mythenspiele, ihrer dramatischen Personen, die innerste Seele der eigenen Busen- und Zeitgedanken hervor, die freilich eben die Busen- und Zeitgedanken aller Busen und aller Zeiten sind! So war's, so ist's, und so soll es seyn! Die Zeiten sind solidarisch und gegenseitig haftpflichtig. Die Weltgeschichte, das Weltall selbst stellt sich als ein System von Karrenspielen dar, worin die Personen, in ewig wechselnder Verlarvung, sich ewig selber spielen: Sey's, dass die Karren als grosser und kleiner Wagen in den Miracle- und Moral-Plays der Sternenbühne auf ihrer Umfahrt hin- und herrollen; dass die buntbewimpelten Pageants aller goldrädrigen Karrengestirne in denselben Spectralfarben glühen und schimmern, den gleichen Erdstoffen und Metallen entsprechend; oder dass im Geschichtskarrenspiel der feurige Wagen des Propheten gen Himmel braust, dessen Mantel auf die Propheten aller Zeiten forterbt; oder ob das

kosmische und weltgeschichtliche Wandelmaskenspiel des Alloprosallos, des Henkaipan, des idem et alius, ob es die griechische Mythe als Zeus darstelle, welcher in der libyschen Wüste dem Herakles in allerlei Masken, zuletzt mit einer Bockslarve vor dem Gesicht erschien, verbildlichend eben dieses von ein und demselben Natur- und Weltgeiste beseelte, unendliche Personenwechselspiel, aus Einem Gründerborn hervorquellend, dem ewig frischen Sprudel unerschöpflicher Gestaltungs- Schaffungs- und Befruchtungskraft, deren Naturbild wieder der Schaafbock ist, als welcher Zeus Ammun, der Weltschöpfer, den Herakles, den starken Sohn seiner unversieglichen Lenden, sein Ebenbild, seinen Mankind, mit Sprüngen und Capriolen ergötzte, noch ganz anderen, als die Ihr Euerem Sündenbock aufmutzt; nicht aber als Collectivperson, in Stellvertretung des Herakles aufmutzt, sondern in der Maske der scholarchischen Collectiv-Schaafsköpfe und Ramsschädel, die gegen Alles, was nur eine Ader vom Herakles hat, als Sturmböcke anrennen. Sie, die in ihren schulgerechten methodisch-wissenschaftlichen „Forschungen“ doch ebenfalls nur den Krimskrams ihrer subjectiv doctrinären Imagination, und noch dazu einer vom Thatsächlichen absehenden, oder doch nur illusorisch und taschenspielerisch damit gebahrenden, abstract-theoretisirenden Imagination zumbesten geben! Sie, die dem Thatsächlichen erst recht eine wächserne Nase drehen, aber eine abstract-allgemeine wächserne, aus dem Flügelwachs des zum Fluge eingeschulten Icarus geknetete Nase drehen! Sie, die dem aus allen Winkeln zusammengekehrten Wissensstoffe a priori einen speculativ strohernen Philosophenbart, und a posteriori einen plumpsackdicken, aus materialistisch gröbstem Bohnenstroh gewickelten Schulzopf flechten! Ein für einmal! Das Recht, das die symbolische, das die allegorische, die ideal-realistische oder realistisch-ideale Poesie; das Recht, das jede geschichtliche, jede wissenschaftliche Darstellung in Anspruch nimmt, nehmen darf und soll; das aus jenem weisen Dichterwort: „Die Vergangenheit ist ein Buch mit sieben Siegeln; was Ihr den Geist der Zeiten nennt, das ist der Herren eigner Geist, worin die Zeiten sich bespiegeln — abgeleitete Recht, dieses Allerweltrecht sollte gerade uns, uns allein nicht zugute kommen? Von diesem Rechte, die Zeitgeister objectiv-subjectivisch sich ineinander bespiegeln zu lassen, so näm-

lich, dass ihr Subjectivisches objectiv wird; von diesem Recht: mit den allegorischen Larven der zu Gespenstern erloschenen Zeitgeister vergangener Jahrhunderte den Mummenschanz des unsrigen zu allegorisiren, sollten wir allein keinen Gebrauch machen dürfen? Zumal Bühnenspielen, Miracle- und Moral-Plays gegenüber, deren Schluss-Moral der beregte weise Dichterspruch, als allegorische Person, als 'Vice', 'Devil' oder 'Deus', dem Publicum — auch dies eine allegorische Maske des Pnblicums aller Zeiten — unaufhörlich predigt: die Moral der Moral: tempora mutantur et nos mutamur in illis! — Mutamur, aber so', dass wir den alten Adam, nur umgewendet, oder nur anders, je nach neuester Modefaçon zugeschnitten, immer wieder anziehen; und dass sein bischen Gottesodem, sein ihm vom Schöpfer eingeblasener Nasengeist, die Nasen aller Folge-Zeitgeister zu einem verständnissinnigen, nach Beschaffenheit der Nase sich schattirenden, internationalen Gemeinsamkeitswesen kitzelt, welchem dann auch der entsprechende Segenswunsch: ein allverbrüderndes Prosit, hellfreudig nachschnallt — — „Horrend! Monstros! Ungeheuerlich!" — Wie denn? Stehen etwa jene „zwei Fässer" ingestalt zweier riesigen Schnupftabaksdosen, umsonst „an der Schwelle Kronions?" „Voll das Eine von Gaben des Wehs, das Andre des Heiles?" [1]) Jenachdem Kronion aus dem einen oder dem andern die Völker eine Prise nehmen lässt, niesen sie auch demgemäss. Manchmal schnupft so ein Volk oder Zeitgeist aus beiden Dosen zugleich und steckt die eine Prise ins rechte, die andere ins linke Nasenloch vom Umfang der Mündung einer Krupp'schen Kanone. — Das Völker-Concert dann von Schnauben, Pusten, Schneutzen, Pfuchzen und Prosit-Donnern! — „Eine Douche! Eine Zwangsjacke! — Mensch! Bei Anaxágoras und seinem Nous! Nimm" — Nous? Wurzelwort von Niesen — „Nimm Vernunft an! Beherzige einmal zum Heil Deine Zirbeldrüse" — Ha, nun fasst man Euch beim Wickel:—Zirbeldrüse, apophysis cerebri, auch glandula pituitaria genannt, Werkstätte und Wasserwerk des Niesens, neuesten Forschungen zufolge, und eine ihrer glänzendsten Errungenschaften. „Dieses Gebilde" — lehrt die Wissenschaft — „ist fast das constanteste in der ganzen Reihe der Wirbelthiere". Nach Huschke

1) Ilias XXIV, v. 525 ff.

stellt die Zirbel, „das blinde zu einem Knoten angeschwellte Ende des Rückenmarkscanals dar, der sich hier wie der Schädel selbst in der Bildung der Nase nach unten umkrümmt.“[1]) Die Nase ist demgemäss der Knotenpunkt gleichsam des ganzen Gehirn- und Rückenmarks. In der Nase, als seinem Hochpunkt, gipfelt das ganze Nerven- und Seelenleben, und ihr Niesen hat, wie Sebastian, in Shakespeare's Sturm, von ihrem Schnarchen sagt[2]) — hat Bedeutung, die tiefste, theopneustische Bedeutung. Beide, Schnarchen und Niesen, sind platonische Seelen-Reminiscenzen des vom Weltschöpfer der Nase eingeblasenen Ruach Elohim, des göttlichen Geistesodems. Die Nasenflügel sind die eigentlichen Psycheflügel; und wenn das Niesen in ihnen zuckt, zittert der ganze Mikrokosmus, und mit diesem das ganze Weltall. Das griechische *πτάρω*, *πταίρω*, „niesen“, ist mit *πτάω* „fliegen“, und *πταρμός*, „Nieser“, mit *πτερόν* „Flügel“ wort- und sinnverwandt. Je grösser der Geist, desto grösser die Nies- und Schnarchcapacität. Der Mann der Wissenschaft kann daher die Nase nicht hoch genug tragen, und muss von berufswegen, als Forscher, das Forschungsorgan par excellence, die Nase, auch in alle Töpfe stecken — Politik, städtische Angelegenheiten, Kirchenfragen, Landtage, kurz in alle Tag- und, im Hinblick auf das Abfuhrwesen, auch in alle Nachttöpfe stecken, und in alle sein Votum, seine Naseweisheit, niesen. Stellt nun nach Obigem die glandula pituitaria, die Zirbel, das Cranium und dessen Inhalt gleichsam in nuce vor: so verdient fürwahr ihr fleischgewordener, ihr physiognomischer Ausdruck, mithin der encyklopädische Inbegriff und Kern des Menschen, der vorgeschobenste Posten auf dem Forschungsgebiet, sein zutage getretenstes Fortschrittswerkzeug, das Bindeglied zwischen Mikro- und Makrokosmus, verdient mit einem Wort die Nase, diese Akademie der Wissenschaften in corpore, eine nicht minder gründliche und wissenschaftliche Abhandlung und eine nicht geringere wissenschaftliche Autorität

---

1) Emil Huschke, Schädel und Seele des Menschen und der Thiere etc. Jena 1854. S. 165. Vgl. Rudolph Virchow, Untersuchungen über die Entwickelung des Schädelgrundes. Berlin 1857. 4°. S. 91.

2) Dein Schnarchen hat Bedeutung.
There is meaning in thy snores. (II. 1.)

zum Verfasser, als die „Untersuchungen über die Entwickelung des Schädelgrundes“ gefunden haben, der ja doch nur die Basis eben ist, worauf und aus welcher sich jenes hervorragendste Facialgebilde entwickelt hat; jenes oberste Forschungsrüstzeug, der Naturforscher katexochén, der Anthropos schlechthin, in des Wortes philologischster Bedeutung, der den wissenschaftlichen Augurstab auf seiner höchsten Spitze balancirt, und, nach allen Weltgegenden hin, sich vor der aura popularis neigen und beugen lässt, ohne das Gleichgewicht zu verlieren. — „Fasse dich doch nur bei der eigenen Nase, oder wir thun's! Ariston metron!“ — „Das Beste ist das Maass“? Ja wohl! Zum Beweis: das Füllhorn. Ihr freilich haltet es mit dem blossen Horn. „Das Beste ist das Maass“ — zum Beweis: die Ueberschwemmungen des Nilstromes, denen das Aegypterland Daseyn, Befruchtung und Erhaltung verdankt. „Das Beste ist das Maass“ — zum Beweis: Das übervolle Getreidemaass (modius), das Segens- und Fruchtbarkeits-Attribut des ägyptischen Gottes Serapis, der diesen Scheffel des Voll- und Uebermaasses als Symbol auf dem Menschenhaupte trägt.[1]) Ihr freilich haltet es mit dem blossen Maass, der leeren Form, dem hohlen Scheffel ohne Kopf — Euer Symbol und Attribut. „Das Beste ist das Maass“ — zum Beweis: Das Ueberschäumen der Lichtnebel, selbst im lazurnen Unendlichkeitskelche des Sternenhimmels — „Potzsternkreuz! — Und wenn Du Dich auf den Kopf stellst, so stossen wir Dich doch immer wieder mit der Nase auf jenen Spruch Eines der Sieben griechischen Weisen: Ariston metron! Lass Dir Deines Führers „Geschichte der englischen Schaubühne“ und „Geschichte der englischen dramatischen Poesie“ zum Muster und Beispiel dienen; diese prunklosen matter-of-fact-Mausoleen der vorshakspeare'schen Theaterspiele!“ —

Nun denn in Dreit— Drei Tutivillus Namen! So ergeht Euch denn nach Herzenslust in diesen Mausoleen, dem stattlichsten der theatergeschichtlichen Camposantos; dem gräbervollen, von Todtenhügel-Kreuzen und Leichensteinen dichtbevölkerten Church-yard, ohne den Church dazu; dem reichhaltigsten Kirchhof ohne die Kirche mit dem Shakspeare-Schrein voll kostbarer

---

1) Zoega, Num. Aegypt. p. 79 und p. 224.

dramatischer Heiligthümer, und ohne die um's Hauptschiff sich hinsäulenden Nebenschiffe und Capellen von Shakspeare's zeitgenössischer Dramen-Literatur — Aber als chronikalisch-geordnetes Ossarium der vorshakspeare'schen Dramengeschlechter eine musterwürdige Nekropolis, dergleichen, was Umfänglichkeit, Fülle von Grabmälern, mit Inschriften übersäten Gedenksteinen, was nekrologische Genauigkeit, maassvoll nüchternen, von keinerlei Blumenkraut verhüllten, leichenlapidarischen Styl anbelangt, keines andern Volkes National-Dramen-Geschichtsliteratur zu besitzen sich rühmen darf. Die Pforte des zweckmässigst angelegten, bei umfassendster Gräberanzahl überschaulich geordneten und auch mit monumentalen Dichterfamiliengrüften reichlichst ausgestatteten dramengeschichtlichen Gottesackers, der die weltbedeutendsten der Bretter, zu je sechs Sargbrettern zerschnitten, in unabsehbaren und doch übersichtlichen Reihen und Gruppen, als Todtenkasten einschliesst — die Pforte des 'Annals of the Stage'-Friedhofs, sie ist Euch wieder aufgethan. Lasst uns darin still und gesammelt umherwandeln. Euer Führer wird das Stäbchen der Fee Morgana, das Begräbnissplätze zu Paradiesen, Wolken zu Palmenwäldern, und Marmorgrüfte zu Marmorpalästen mit Alcinous- und Alcinagärten gaukelt, in die Tasche stecken, und die Inschriften auf den Leichensteinen und Gräberkreuzen der belehrungsvollen, musterwürdigen 'History of dramatic Poetry', ohne alle Brimborien, Euch zur Erbauung ablesen, mit der Hand auf der Rocktasche, damit das Stäbchen darin sich nicht mausig mache, nicht die Todten in ihrer Ruhe störe, oder gar den puritanischen Gottesacker der Stage-Annals in einen Mummenschanz von allegorischen, den

Printed Moral-Plays

entstiegenen Phantomen umzaubere; zum gespenstischsten aller Todtentänze aufrege.

An der Spitze der ältesten Moral-Plays-Drucke steht das Moralspiel: 'Nature'.[1]) Der gemeinsame allegorische Held auch dieser ältesten gedruckten Moral ist Mankind (Menschheit)

1) Der vollständige Titel lautet: 'Nature, a goodly interlude of Nature,

Der in den zwei Theilen[1]) des 'goodly Interlude 'Nature' sich gleichfalls allegorisch vollziehende Conflict besteht, wie der in den drei besprochenen Ms.-Moralspielen durchgeführte, in dem Kampfe zwischen dem guten und bösen Princip im Menschen. Mankind, von Nature, Reason und Innocency begleitet, empfängt aus der Hand von Mundus und Worldly-Affection (weltliche Neigung) Rock, Mütze und Gürtel. Natur kündigt sich als Gottes Lehrgehülfe oder Aushülfelehrer auf Erden an, der alle Creaturen im Gebrauch ihrer Fähigkeiten zu unterrichten habe und einzuschulen: den Hahn im Krähen, die Nachtigall im Schlagen bei nächtlicher Stille[2]) etc. Natur weist Vernunft (Reason) und Sensuality (Sinnlichkeit) dem Menschen als Führer zu. Von Welt (Mundus) und Sensuality verführt, schickt Man (Mensch) Vernunft und seine Begleiterin Unschuld (Innocency) zum Teufel[3]), und nimmt, an Beider Stelle, Pryde (Stolz) in seinen Dienst, auf Anrathen von Sensuality, den Pryde heimlich dafür gewinnt in zugeflüsterter Prosa — die erste Prosa in den bisherigen Miracle- und Moral-Plays. Während Man mit Sensuality in einer Schenke sich gütlich thut, berathen Pryde und Worldly-Affection einen Anzug für Man nach der neuesten Mode: Wamms hinten offen[4]), Hose

---

compyled by maister Henry Medwall, chapleyn to the ryght reverent father in God, Johan Morton, somtyme cardynall and archebyshop of Canterbury'. Das einzige bekannte Exemplar ist in Folio ohne Jahrzahl und Druckernamen. Warton giebt 1538 als Druckjahr an, ohne Quellenangabe. (III. 292.) — Collier bemerkt (H. D. P. II. p. 149): 'It was written about 1490, and printed without any printers name, about 1520'. — 1) Am Schluss des ersten Theils findet sich der Vermerk, dass dieses Nature-Interlude vor dem (1486 auf den Erzbischofsitz von Canterbury erhobenen und 1500 verstorbenen) Cardinal Morton selbst gespielt wurde. Demnach hat dasselbe als eines der frühesten Producte dieser Gattung aus der Regierungszeit Heinrich's VII. zu gelten.

2) Who taught the cok his watche howres to observe.
Who taught the nyghtyngall to record besyly
Her stronge entonys in sylence of the nyght?
Certes I, Nature, and none other wyght.

3) To the devyll of hell.

4) — a doublet of the new make,
Close byfore and open on the back.

vorn, mit Sammt ausgeschlagen bis an's Knie und in bunten Farben spielend.[1]) So herausgeputzt, versinkt Man alsbald in ein Lasterleben, dem das hinten und vorn offene Prunkgewand Thür und Thor öffnen. Er prügelt Vernunft zu Schanden, und umgiebt sich mit einer Gesellschaft, neben welcher die des Verlorenen Sohnes als ein Ausbund vollendeter Gentlemen erscheinen darf. Man's Gesellschaft ist der allegorische Abstract-Extract, die transsceudentale Quintessenz, das ewig angestrebte, aber nie erreichte Ideal von des Verlornen Sohnes Schweinezucht: Man's täglicher Umgang sind die Siebentodsünden selber, die platonischen Urbilder der in Rede stehenden Säue. Bald aber kommt über unsern Man der in den Moral-Plays stereotype, allegorisch-moralische Katzenjammer; hier aber ingestalt des moralischeren Schweinejammers, ähnlich dem des Verlorenen Sohnes, der am Ende ja auch nur derselbe allegorische 'Man' im allerältesten Moral-Play ist. Unser gedruckt ältestes 'Nature'-Moral-Play schliesst dann auch seinen „ersten Theil“ mit einem Compromiss zwischen Man und Reason, die ihn, als Klügere, die nachgiebt, wieder unter die Flügel ihrer Führung und Obhut nimmt.

Leider schlägt im zweiten Theil Sensuality unsern Man abermals in den Nacken. Ein Nackenschlag, der uns mit trifft, uns Alle insgesammt, die wir doch der Fleisch gewordene, allegorische 'Man' sind. Sensuality's Nackenschlag wirft Man in die 'Stews vom Southwark', will sagen, das verrufene Badehaus, ein Haus, wo man bekanntlich nur Schlammbäder braucht, ähnlich denen, die den Lagergenossen des verlorenen Sohnes so gut bekommen; nur dass die Schlammbäder in den Stews von Southwark von figürlichen Schw— und in allegorisch-moralischem Sinne zu nehmen sind. Die Frauengesellschaft, mit welcher hier Man, nach der im Bade bei Wien obwaltenden Sitte, zusammenbadet, d. h. in Einer Pfütze von schmutzigen Lüsten sich mit ihnen zusammen sühlt — besteht wiederum aus den platonischen Urbil-

---

1) Than shall hys hosen be stryped,
Wyth corselettys of fyne velvet slyped
Down to the hard kne
— — — — — —
Wyth colours jj or thre.

dern zu den Bett-, Tisch- und Badegenossen des Verlorenen Sohnes: aus den Siebenschwerenöthern-, den Siebentodsünden. Mit diesen wird Man von Reason und deren Gefolge überrascht, nach kurzem Kampfe mit der alsbald auseinandergesprengten Badegesellschaft[1]) dingfest gemacht, und schliesslich von Age (Alter) mit Reason endgültig ausgesöhnt. Doch muss sich Man noch erst einer Läuterung durch 'Repentance' (Reue) unterziehen, ehe 'Nature' aufstehen durft', und, wie von Shakspeare's Brutus, aller Welt verkünden: „Das war ein — Man!"

Das Moral-Play: 'The World and the Child'[2]), „Die Welt und das Kind", stellt Man in den fünf Stadien des Lebensalters dar: als Kind (Infans), als Knaben Namens 'Wanton' (Muthwill), als Jüngling genannt 'Lust-and-liking' (Lust und Belieben); im Mannesalter, wo er 'Manhood' (Mannheit) heisst; als Greis endlich, 'Age' mit Namen. Prologirend nennt sich Mundus: 'Prince of power and plenty' (Fürst der Macht und Fülle). „König unter allen Umständen", einen en-tout-cas-König[3]), ja einen „Gott Gnadenspender"[4]), Gott-Vater also: ein Pantheist, der Mundus; wo nicht gar ein Atheist. Das liberum arbitrium aber statuirt er doch[5]); hierin Augustinischer gesinnt, als Schopenhauer. Infans, altklug schon in den Windeln, giebt Mundus den 'Christ our King' (Christ unser König), als Gruss unter den Fuss,

1) Todsünde Gluttony (Völlerei) bewaffnet mit einem Käse und einer Flasche (a chese and botell) streckt sogleich die Waffen. — 2) Der alte Titel lautet: 'Here begynneth a propre new Interlude of the worlde and the chylde, otherwise called (Mundus and Infans) and it sheweth of the estate of chyldehode and manhode'. Den jüngsten Abdruck dieses allegorischen „Welt-Kind-Spieles" enthält Vol. I. der von C. Hazlittt herausgegebenen Sammlung „altenglischer Spiele" in 12 Bänden, nach welcher wir citiren. ('A select collection of old English Plays, originally published by Rob. Dodsley in the year 1744. Fourth edition. Now first chronologically arranged, revised and enlarged, with the notes of all the commentators and new notes. By W. Carew Hazlitt. Lond. 1874.') Unser Moral-Play ist das sechste im ersten Band. Dodsley's 'Old-Plays' letzte (vierte) Ausg. bringt es Vol. XII.

3) I am a king in every case.

4) Methinketh I am a God of Grace.

5) And with free will ye follow.

und verständigt den, 'a God of Grace' sich bedünkenden Mundus mit dem Merks: 'Christ grant me grace', „Christ schenke mir Gnade". Mundus begrüsst seinerseits das schmucke Bübchen und fragt, wie es heisse. 'Dalliance', (Dolle, Puppe, Docke, Dahlchen, von „dahlen, spielen"). Im Handumwenden macht Mundus sein Püppchen zum 'Wanton', zum Knaben-„Muthwill"; beschenkt ihn mit einem demgemässen Schlitzhöschen, und bescheidet ihn auf vierzehn Jahre später. [1]) Wantonchen schlägt einen Burzelbock vor Vergnügen. Juchhé! tummelt alle denkbaren Knabenspiele und Dummjungenstreiche, die er in Aussicht nimmt, Kreisel, Peitsche, Zungenblöcken, Beinchenstellen, Steckenreiten, Kuhamschwanzgreifen [2]), Hinterdieschulegehen, und so Kurzweil mehr, worüber beim blossen Herzählen sieben Jahre hinfliegen im Nu. Die ersten sieben Knabenjahre können den von Mundus anberaumten Termin von vierzehn Jahren nicht erwarten und melden sich mit Wanton bei Mundus; Wanton noch in Schlitzhosen. Eh' Mundus sieben Willkommsverse gesprochen, springt Wanton schon als 'Lust and Liking' ellenhoch, all die Jünglingsspiele und Flegeljahrstreiche musternd, die er verführen wird: Liebeslust, Würfel- und Kartenlust, Zechen, Komerschiren, Bohurdiren, Erlustiren und Jubiliren, kurz was Herz begehrt und Lust and Liking verlangt. [3]) Gesagt, gethan! 21 Winter brauchen nicht mehr als ebenso viele Verse, um über das lockige Haupt unseres Lust and Licking dahin zu stürmen in Saus und Braus. [4]) In Einem Wimperschlag hat ihn Mundus zum Manhood Mighty, zum mächtigen, zum „gemachten Mann" gerüstet. Und Manhood wirft sich auch gleich als Männchen in die Brust, und ruft alle sieben Könige, die ihrem Oberkönig, Mundus, aufwarten, herbei: den Hoffahrts-König (King of pride); den Neid-

---

1) Till fourteen year be come and gone
And then come again to me.

2) And catch a cow by the tail.

3) My looks been full lovely to a ladys eye.
— — — — — — — — — —
All game and glee,
All mirth and melody
All revel and riot.

4) One and twenty winter is comen and gone.

König (K. of envy); den Zornwuth-König (K. of wrath); den Geldgier- oder Gewinnantheils- oder Gründer-König (K. of Covetise), den Faulheits-König (K. of Sloth); den Völlerei-König (K. of Gluttony); den Unzuchts-König (K. of Lechery), dessen Huldigung ihm Mundus ganz besonders an's Herz gelegt hatte [1]) und die Sieben-Sünden-Könige, sie alle, ruft Manhood auf, um mit ihnen Arm in Arm sein und unser Jahrhundert in die Schranken zu fordern. Da erblickt Manhood eine dunkle Gestalt, wie den Schatten eines grauen Bruders (Grey friar), die an ihm vorüberhuscht. „Wohin, so eilig? Metze! Bordell-Petze!“[2]) — Als er den Namen des Fremden hört: „Gewissen“ (Conscience), fragt Manhood, was der Gewissen für Teufelsracker[3]) sey? „Ein Lehrer der Spiritualität“, der „Geistigkeit“, bescheidet ihn das Gewissen. Was, zum Teufel, das Er Dings wäre, die „Geistigkeit?“ fragt Manhood wieder. „Alles“ — versetzt Gewissen — „was zum Lichte führt“.[4]) Nun will Manhood Licht über das Licht haben, und lässt sich gleich von dem Lump, dem wildfremden Herumtreiber, dem Gewissen, ein Licht über jeden der vorgedachten Sieben Könige aufstecken; sieben Lichter hintereinander, bei deren erstem ihm schon die Augen zwinkeln. Wie Motten an der Kerzenflamme, so zerfallen Manhood's Könige an den ihm von Gewissen aufgesteckten Lichtern in Aschenstaub. Sechse sind schon geliefert; von Gewissen's Feuerzunge, Einer nach dem Andern pulverisirt. „Der Teufel brech' dir das Ge-

---

1) Mund. Lechery is the seventh king,
All men in him have great delighting,
Therefore worship him above all thing,
Manhood, with all thy might.

2) Say, thou harlot*) whither in haste?
— — betchet brothel. — — —

3) Manh. Conscience! what the devil man is he?
Consc. A teacher of the spirituality.

4) Consc. All that be leaders into light.

---

*) Dieses Wort — bemerkt Textnote 2 (Vol. I, p. 233) — wird von beiden Geschlechtern gebraucht.

nick![1]) schreit Manhood auf, „Meine sechs liebsten Könige, meine Herzens-Könige, von der höllischen Zunge zu Schanden gelichtert, zu Loderasche spiritualisirt! An Aschen! An Aschen! Dass dich der Teufel dafür bei langsamem Feuer brate! Den Siebenten aber, den King of Covetice, den Gewinngierantheil-König, den Gründer-König, den soll mir deine vermaledeite Spiritualitätszunge nicht brandmarken![2]) Eher soll mich der Höllenkönig in seinen bis zum Krachen geheiztesten Krachöfen mit Ofenheim zusammen einäschern!" — „Den Gewinn-Antheil-König? den Gründer-König?" — besänftigt Gewissen den Tobenden, der vor Wuth schäumt und stürmt, wie der ungastliche Ponteuxin — „Kein Haar soll dem King of Covetice gekrümmt werden!" — „Kein Haar?" — wonnestammelt Manhood mit leuchtenden Augen, wie Ofenheim's, als ihn die Wiener Geschworenen freisprachen. — „Kein Haar!" — wiederholt Gewissen. — „Wenn du nach meinem Sinn handelst." — „Topp mit Handschlag!" jauchzt Manhood.[3]) — — „Der Gründer-König" — fährt Gewissen fort — „soll gedeihen, wenn du mit dem einzig wahren, einzig soliden Gründer-König, bei dem alle Capitalien baar eingezahlt werden, und die Antheilscheine so goldächte Ducaten sind, wie seine in Gebirgsschachten, als Geldspenden, lagernden Barren, und wie seine in sapphirnen Schüsseln vom Umfang der sieben Himmel aufgeschichtet blitzenden Ducaten — wenn du mit diesem obersten Gründer-König und Könige-Gründer, mit dem Erd- und Himmel-Gründer, mit Gott-König, — kein Popanz-Papst-König! — ein gewinnsicheres, auf die unwandelbaren, keinerlei Coursschwankungen unterworfenen, stets al pari stehenden Actien-

---

1) Manh. The devil mot set the on a fire.
— — — — — — — —
The devil break thy neck!
— — — — — — — —
From six kings thou hast counselled me.

2) Manh. But that day shall thou never see
To counsel me from covetise.

3) Consc. But, sir knight, will you do after me,
And covetise your king shall be!
Manh. — yea, Conscience, here my hand.

seiner Gebote gegründetes Geschäft abschliessen willst.[1]) — Manhood besinnt sich ein Weilchen mit dem Finger an der Nasenspitze. Sein King of Covetise scheint ihm doch — Ofenanheimelnder. Aber die Handfeste, die er gab — hol's die Hexe! Den Kopf kann's nicht kosten. — Er geht auf das Geschäft ein, das Austritts-Hinterthürchen in petto. Conscience schärft ihm nochmals das Gewissen; bindet ihm das 'Ariston Metron' mit einem nebenbei auch Uns treffenden Seitenhieb auf die Seele[2]); und fasst ihren Gewissensrath in der Warnung zusammen: sich ganz besonders vor Folly, dem Hans Dampf, dem Musje Schwindel, in Acht zu nehmen, und beileibundleben nicht in ein Compagnie-Geschäft mit ihm zu treten.[3]) Auf Manhood's Duckmäuserfrage: Was Art von Gesell der 'Folly' sey? — „Der gefährlichste aller Spitzbuben!" — eifert Conscience, von dem ein italienischer Bravo, ein Abruzzenräuber, der legitime Banditen-König Don Carlos, ja selbst ein sicilianischer Maffioso, der an die unfehlbare Curie, gegen Ablass, Zehnten von Raub und Mord entrichtet, noch lernen kann! Der Hans Schwindel, der 'Folly' — verwarnt Gewissen den Manhood mit gesteigertem Eifer — das ist der Inbegriff der Sieben Könige; ist die Bösesieben in Einer Person[4]); ist das personificirte Tollhaus als Actien-Gesellschaft! — „Ein kleines rentirendes Spiel-Geschäftchen muss doch der Mensch haben!"[5]) Wofür wäre ich denn der Man, der

---

1) Consc.
Manhood, you must love god above all thing.
His name in idleness ye may not ming — —
(Folgen die „Zehn Gebote" der Reihe nach.)
This Covetise shall keep you out of strife.

2) Consc. But, Sir, measure is in all thing.

3) — keep you —
— from all evil company
For doubt of folly doing.

4) Manh. Folly! What thing callest thou folly!
Consc. Sir, it is pride, wrath, and envy,
Sloth, covetise, and gluttony,
Lechery the seventh is;
These seven sins I call Folly. (p. 258.)

5) Manh. But I must have sporting of play.

Allemalwelcher, der Mann bei der Spritze?! — begehrt **Manhood** auf. 'Sickerly!' „Sicherlich!“ — entgegnet **Gewissen.** — „Aber nicht auf meine Kosten! Ein Spiel-Gewinnchen, bei dem Ich nicht in Einsatz und auf dem Spiele stehe!“[1]) — Schlägt das Kreuzeszeichen über ihn zum Abschied und lässt **Manhood** allein. Ein Mann, wie Manhood, ist aber, wie Scipio Africanus, nunquam minus solus, quam quum solus. Sein Doppelgänger, Teufels-**Folly**, begrüsst ihn schon mit einem biderben Händeschütteln: „Heihoho! Fort mit den Grillen![2]) Die können uns den Hobel ausblasen und den H— kratzen!“[3]) **Manhood** wehrt, winkt ihn ab mit Händen und Füssen, voll sittlicher Enstrüstung; apage! ultro istum a me![4]) Wehrt sich seiner Haut, die — Gott besser's! — **Folly's** Haut ist, aus der **Manhood** nicht herauskann. Dess wird dieser denn auch inne, aber erst nach langem Hin- und Herzerren, nach einer sechs Seiten langen Controverse, wobei **Folly** mit seinem satyrischen Narrenkolben die Haut seines Publicums im Zuschauerraum kitzelt, das ja nur die Theaterperson des personificirten **Manhood**, mithin die des **Folly** ist! Neckische Dreieinigkeit! — „Ich bin“ — berühmt sich Folly — „ein Diener des Gesetzes, wie Covetise mein Gesell ist.“[5]) Als er, **Folly**, über die Londoner Brücke hergerannt kam geradenwegs nach den 'Stews', den Londoner Bade-Fremdenhäusern, wo er für eine Nacht Wohnung nahm, fand er daselbst seinen Bruder, 'Lechery' (Unzucht), und wurde von Frauen und Männern mit Halloh begrüsst und als geknighteter Rittersmann fetirt.[6]) Ganz Eng-

---

1) **Consc.** Sickerly, Manhood, I say not nay,
But good governance take night and day.
2) **Folly.** What, heigho! care away!
3) What, I do but claw mine arse, sir!
4) **Manh.** Stand utter, fellow!
5) **Folly.** For I am a servant of the law.
Covetise is mine own fellow.
6) **Folly.** In faith, sir, over London bridge I ran,
And the straight way for the stews I came,
And took lodging for a night:
And there I found my brother Lechery.
There men and women did Folly
And every man made of me as worthy,
As though I had been a knight.

land — fährt er fort — ist voll von ihm, und in Abteien und Nonnenklöstern ist er, Folly, Hahn im Korbe, das Schoosskind, der Hans in allen Ecken.[1]) Bezüglich Englands, stimmt der Eine von Hamlet's Todtengräbern vollkommen mit Folly überein: Dort in England wird man dem jungen Hamlet die Tollheit „nicht viel anmerken, die Leute sind da eben so toll, wie er". Endlich hat es Manhood capirt, dass er und der Folly Ein Leib und Eine Seele! Und steckt auch schon mit Ihm im Wirthshaus, und kitzelt sich selbst nun mit Folly's Sprüchlein, wie vorhin mit selbigem frohgemuth dem 'Conscience' in Gedanken trumpfend: „Blas' mir den Hobel aus, and claw mine arse![2]) Zu diesem Zweck wünscht unser Manhood den Conscience mit dem Rücken zu besehen. Um das zu bewerkstelligen, rathet ihm Folly, unter dem Namen 'Shame' (Scham), incognito zu bleiben. Dass ihn Gewissen nicht erkennen soll, dafür werde er, Folly, sorgen.[3]) Manhood, ganz aus dem Häuschen vor Freude: „Nun will ich dem Folly folgen, denn Folly ist mein Mann![4]) Und Man

---

1) Manh.
I pray thee, fellow, whither wendest thou tho?
Folly.
Sir, all England to and fro:
Into abbeys and into nunneries also
And alway Folly doth fellows find.

2) Folly (zum Publicum, abseits):
I shall draw him (to Manhood) such a draught of drink,
That Conscience he shall avay cast.
Ich trink ihm zu 'nen solchen Schluck,
Dass er Gewissen einen Laufpass giebt.

3) Folly (zum Publicum).
Lo, Sirs, this Folly teacheth aye
For where conscience cometh with his cunning
Yet Folly full featly shall nake him blind.
Folly before, and Shame behind.
Lo, Sirs, thus fareth the world away.

Ihr Herren, so es Folly allzeit hält,
Wenn Conscience naht mit seinen Schlichen,
Macht Folly flugs ihn völlig blind:
Folly voran, und Scham dahint,
Seht, Herren, das ist der Lauf der Welt.

4) Manh. Now, I will follow Folly.

Folly's Mann. — Man muss bekennen, kein Moral-Play vermöchte sein Thema sinn- und geistreicher durchzuführen. Ja diese Allerweltsmoral, diese allgemeinmenschliche Narrenweltweisheit könnte in seiner „Spiritualität", seiner allgemeinen Formel geistiger Intelligibilitäts-Wahrheit, seiner gleichsam nackten Gedankenhaftigkeit, könnte von einem realgestaltenden, concretpoetischen Schauspiel nicht mit so apriorischer Evidenz, nicht, als ein argumentum ad hominem in des Wortes gattungsbegrifflichstem Sinne, nicht mit so unmittelbarer Abstractionsbeweiskraft zu metaphysischer Ueberzeugung gebracht werden, als durch ein Phantomenspiel von allegorischen Begriffsfiguren und Qualitäts-Personificationen. Schematisirt auch nur ein Moral-Play, zumal ein mit so feinem und scharfem Schul- und Weltverstand gedachtes Allegorienspiel, wie dieses, skelettirt es auch nur die dramatische Idee und die dramatischen Conflicte zu ihrem unanschaulichen und, als solches, unerscheinbaren Gerippe, so ist einer derartigen Dramatisirung poetischer Ideen zu Begriffsschemen nicht blos, als einem Entwickelungsmomente, die vollste culturgeschichtliche Berechtigung, es ist ihr auch, als einer bedingt poetischen Zeit-Production, ein relativ ästhetischer Kunstwerth zuzusprechen.

Die Auflösung unseres Moralspiels, so klerikal-dramatisch, so kirchlich-typisch sie noch erscheinen mag; so führt sie doch ihren Grundgedanken wirkungsvoll und, inanbetracht des Charakters dieser immerdar in salbungsvolle Glaubensseligkeit, mithin dramatisch nie rein aufgehenden Spiele, auch befriedigend durch. Conscience tritt dem Manhood, der seinen vorausgegangenen Herzensfreund, Folly, in London aufsuchen geht [1]), in den Weg. Der Abtrünnige reisst sich aber vom Gewissen los, und läuft seinem Bruderherz unhaltsam nach. Ausgestossen, preisgegeben, sich selbst überlassen, wehklagt Gewissen, der Aermste, und wünscht sich den Tod. [2]) Wie Constanza in König Johann, die Unglückselige, die ja auch als verstossenes Gewissen umherwandelt, vom gewissenlosen Weltwesen, von eidbrüchigen gewissenlosen Königen verstossen: „O Tod, des Elends Buhle, komm zu mir!" 'Misery's love, o come to me!' — Giebt es inderthat ein

1) Manh. To London to seck Folly will I fare.

2) Alas, death, why lettest thou me live so long?

elenderes Wesen, als das dem eigenen Leib und Eingeweide entfremdete Gewissen? Der Seele innerster Lebensgeist sich selbst entäussert? Von allen abgezogenen Begriffen der zweifellos jammervollste! Ein grabloser acherontischer Schatten, Peter Schlemihl's verlorener Schatten, sind selige Geister neben einem exmittirten Gewissen. Das reine Gewissen, in dem Zustand von Reinheit, wie Kant's „reine Vernunft", d. h. rein abstracte Vernunft — das befleckteste Gewissen, ein Cain-Gewissen, ein Herodes- ein Nero-Gewissen ist ein Gottesbewusstseyn im Vergleich!

Während nun Gewissen leibverwaist, selbstverlassen, als abgezogener, selbstbewusst seynloser, Ich-loser Begriff, in Noth und Elend dort umherirrt [1]), nicht wissend, wo es den Kopf hinlegen soll, den es gar nicht hat; wankt hier sein, Gewissen's leeres Gehäuse, seine geistverlassene Incarnation, der Manhood, als Age, in Greisengestalt, dem Stellvertreter von Gewissen und dessen Bruder, dem Perseverance (Beharrlichkeit), sein moralisches Katzenelend klagend, nach Gewissen ächzend und wimmernd [2]), wie der Katzenjämmerling nach einem Napf, um seine Qualen in einen befreundeten Busen auszuschütten.

Perseverance giebt sich als Repentance (Reue, Busse) zu erkennen, und richtet, als solcher, den gebrochenen, zerschlagenen Manhood, den gründlich „gemachten Mann" auf, mit dem Gnadenmittel der Beichte, Sündenbereuung und Besserung. Ausserdem prägt Perseverance, genannt Repentance, dem Bussfertigen den vernünftigen Gebrauch seiner fünf Sinne, seiner 'five wits', der sowohl leiblichen, als geistlichen fünf Sinne, ein; welche letztere Repentance, gen. Perseverance, specificirt als: „Geistesklare Seelenstärke [3]), Einbildungskraft und Vernunft, Ver-

---

1) Consc. I wander as a wight in woe and care.

2) Age. Alas, that me is voe — — —
Alas, that I was born!
Body and soul I am but lorn.
Ach, ach, wie ist mir so wind und weh!
Ach, ach, dass ich ward geboren!
Leib und Seel, hab' ich zumal verloren.

3) — power of the soul,
Clear in mind.

stand und Mitgefühl.[1]) Diese geistlichen 'five wits' gehören in sein, Repentance's Bereich, aber Repentance, als Perseverance.[2]) In's Ressort von Perseverance, gedacht als Repentance, fallen dagegen die zwölf Glaubensartikel, die Perseverance, im Namen von Repentance, dem Manhood am Schnürchen vorsagt; wofür sich dieser, schliesslich, gestärkt und erquickt, bestens bedankt.[3]) Und Gewissen? Nach dem kräht kein Hahn. Die zehn 'wits, bodily and spiritually', und die zwölf 'articles of the faith' stellen ihm einen Zwangspass, als Ewigem Juden, aus und lassen ihn laufen. ‚Amen'. 'Amen ist Perseverance's letztes Wort. Er schliesst damit das Stück und seinen an „König und Ritter" gerichteten Abschiedsegenspruch[4]), woraus erhellt, dass unser „Welt-Kind-Moral-Play vor König Henry VII., gespielt wurde[5]), der, dem Spiele mit geisterseherischen, vom Schlachtfeld bei Bosworth an Geisterschau geschulten Augen folgend, eine ungleich verständnissvollere und tiefere Erbauuug von diesen, den Geistern des Shakspeare'schen, des ideal-realistisch gestaltenden Drama's, beim Lichte besehen, dichterisch verwandten allegorischen Phantomen davontrug, als uns vergönnt ist, ja als wir ahnen können. Die literar-historische Bedeutung der moralischen Allegorienspiele wird um ein Grosses durch den Umstand erhöht, dass sie mit ihren begriffsfigürlichen Verstandsschemen, ihren Geistererscheinungen personificirter Seelenmächte, Triebe und Leidenschaften, eine Shakspeare-Vorschule für sein Publicum waren, worin dieses für das Verständniss und Empfängniss, für die mächtigen Wirkungen seiner Geisterscheinungen, seiner aus den Tiefen natursymbolisch gestaltenden Phantasie, aus dem Schöpferurborn des poetisch-intuitiven Geistes, aus den Erebus-Schauern des Schuldbewusst-

---

1) Compassion.

2) These belong into Perseverance.

3) Age. Gramercy, Perseverance. — — —

4) I take my leave of king and knight.

— 5) Die Schlussnotiz am Sahlrande des gedruckten Stückes (Colophon) besagt: 'Here endeth the Interlude of Mundus et Infans. Imprynted at London, in Fletestrete, at the sygne of ye (the) Sonne, by me Wynkin de Worde. The yere of our Lorde MCCCCC and XXII. The XVII days of July'. Aus der Sprache folgert Collier, dass dieses Stück „zweifellos" (doubtless) vor Ende von Henry's VII. Regierung, vor 1506 verfasst worden

seyns, aus den Schreckensabgründen erdbebengleicher Gewissens-Erschütterungen emportauchenden Geister, vorgebildet und gestimmt ward. Vorzugsweise aber sind die Moral-Plays als eine Propädeutik für Shakspeare's Publicum, hinsichtlich der Moraleinschärfung, zu betrachten. Sie sollten es zur Erfassung und Erkenntniss eines Moralbegriffs befähigen, der, die enge Sphäre geistlich-bürgerlicher Sittenpredigt durchbrechend, dem Volksgemüth als stetige, mit dem Weltgesetze der Causalität identische, der physischen und sittlichen Weltordnung immanente Vergeltungsidee, als Entwicklungs- Nothwendigkeits-Idee, als Cultur- und Menschheits-Idee, zum Bewusstseyn kommt.

Wegen des längeren Verweilens bei diesem, dem Sinngehalte nach, unseres Ermessens bedeutsamsten der vorshakspeare'schen Moral-Plays, wollen wir uns an den übrigen ähnlichen Stücken der ältesten 'Printed Moral-Plays' erholen, zumal sie sämmtlich dasselbe Thema abspielen mit Mankind als Hauptfigur. So das 'Hickscorner' betitelte Moralspiel[1]), worin Hickscorner, als Repräsentant von Mankind, mit seinen zwei Genossen Freewill (Freie Wille) und Imagination (Einbildungskraft), zween Lotterbuben (Libertines), den Pity (Erbarmen) in den Block setzen, — wie Lear's kreuzbraver Kent von dem Lotterbuben, dem Haushofmeister, und dem noch grösseren Lotterbuben, dem Herzog von Cornwall, gestockt wird. — Den guten Pity befreien Contemplation (Betrachtung) und unser alter Bekannte, Perseverance, aus den Stöcken' und bekehren den Vagabunden, den Freewill, dessen Beispiele, nach einigen Flausen, sein Geselle, Liederjahn Imagination, folgt. Nur Hickscorner bleibt unverbesserlich, der, als Weltreisender eingeführt[2]), wie sein von vielen Reisen melancholisch gewordener Berufsgenosse, Jaques, in As You like it — sich alle denkbaren Uebel und

1) Der erste Druck auch dieses Moral-Play kam aus Wynkin de Worde's Presse. Einen Inhaltsabriss davon gab schon Bischof Percy (Reliques I. 136, ed. 1812). Ein Wiederabdruck des ganzen Stückes findet sich in Hawkins 'Origin of the English Drama' (Oxford 1773) I. 77—111.

2) Hicksc. Sirs, I habe been in may a country;
As in France, Ireland, and in Spain
etc. bis in die Tartarei und Indien hinein. (Dodsl. Old Pl. ed. Hazl. I. p. 161 f.)

„bösen Beulen auf freien Füssen“ angelaufen. Mit Pity verduftet auch Hickscorner, der Wallfahrer, gleich nach der Block- und Stock-Affaire en bloc. Ist das, seitens Pity, ein allegorischer Wink, dass er aus dem Moral-Play, wie aus der Welt, die es bedeutet, spurlos verschwunden? — Oder zielt Hickscorner's, des geheimnissvollen Seefahrers, plötzliches Verschwinden auf den „fliegenden Holländer“, den Mankind als Meeresgespenst, als welches er zuletzt, in Gestalt von Richard Wagner's „Hickscorner“ vom Repertoire verschwinden wird, und zugleich, dank seinem Erlöser, aus der Welt verschwinden und eingehen wird in die sehnlichst erwünschte ewige Ruhe? — Wie dem sey, genug, sie drücken sich Beide, schon in des Stückes Mitte: Pilger Pity und Seefahrer Hickscorner. Friede ihrer Asche! Und auch Friede der Asche des als „fliegender Holländer“ componirten Hickscorner — componirt, im Sinne des lateinischen Verbums 'componere', welches auch „begraben“ bedeutet. — Der Name Hickscorner — schliesslich bemerkt — ist schon vor Ende von Heinrich's VII. Regierung als sprüchwörtliche Beziehung für Alles, was Belial ist, gebraucht worden.

Das nun nächste Moralstück dieser Mankind-Gruppe, das den Mankind als 'Every-Man' (Jedermann) an der Stirne trägt, und das Karl Goedeke's grundgelehrte, den Gegenstand stofflich erschöpfende Schrift[1]) als Jedermanns Every-man-Moralspiel bei uns eingebürgert hat, können wir erst recht kurzer Hand erledigen, inanbetracht der langen Hand, aus welcher der englische Every-Man, als deutscher „ganzer Mann“, als Deutscher ad unguem factus Homo Homulus, oder Homunculus, oder nebenbei auch als jeden Volkes internationalisirter Every-Man, hervorging. Das Parabelmotiv des Stückes[2]) nämlich, dass Every-Man nach

---

1) Every-Man, Homulus und Hekastus. Ein Beitrag zur internationalen Literaturgeschichte von Karl Goedeke. Hannover 1845. 8⁰. — 2) Das die Titelüberschrift führt: 'Here beginneth a Treatise how the hye Fader of Heven sendeth Dethe to somon every creature to come and gyve a counte of theyr lyves in this worlde, and is in manner of a moralle playe.' „Hier beginnt eine Abhandlung, wie der hohe Vater im Himmel den Tod absendet, um jegliche Creatur aufzufordern, zu kommen und Rechenschaft von ihrem Leben in dieser Welt zu geben, und ist in der Weise eines Sittenspiels.“

der von Tod ihm zugestellten Vorladung, vor Gottes Thron zu erscheinen, um Rechenschaft abzulegen, vergebens um Begleitung auf dem fatalen Weg bei seinen besten Freunden vorspricht, dieses Motiv der „Freundesprobe", verfolgt der deutsche Every-Man-Forscher, Herausgeber, Erklärer und Uebersetzer bis auf dessen früheste Spuren in Jedweders Schriften morgen- und abendländischer Literaturen, beginnend mit Petri Alfonsi[1]) Disciplina clericalis, bis Dan. Federmann, den Grenzwart des Abhandlungs-Bereichs: „Die Freundesprobe" betitelt. Uebergehend in's Gebiet der „Freunde in der Noth", vertreten durch Joan. Damascenus, als erste, und das schwedische Legendarium, 'Svenskt Legendarium', als letzte Quelle der Legende von Freunden in der Noth, die den Freund in der Tinte stecken lassen, er heisse „Jedweder" oder „Jedermann". Dann zählt die „Abhandlung" unseres, alle und jedwede Quellen bis auf die letzte Nagelprobe ausschlürfenden, alle und jedwede Druckspuren von Every-Man — leckergierig, wie die Juden das alle Geschmäcke in sich vereinigende Wüsten-Man, den Every-Man unter den Leckerspeisen — in Scheffeln einheimsenden Sammelgelehrten, zählt die „Abhandlung" die „Einzelnen Bearbeitungen" dieser Parabel auf, von der Bearbeitung des Vicentius Bellovacensis in seinem 'Speculum historiale', bis zum Gedicht von Hans Sachs: „Die drei Freunde im Tode des Menschen". Endlich, „dramatische Bearbeitungen". Every-Man an der Spitze, mit einer 9 Grossoctavseiten langen vortrefflichen Inhalts-Abhandlung, S. 33—41, auf die wir und deren „wunderbar süssen Gesang mit erstaunlichen übermässigen Worten dazu" — würde Prinz Cloten im „Wintermärchen" stottern, und sich die sprudelnden Lippen belecken — auf die wir aber, mit des schlauen Ulysses Wachspfropfen im rechten, und Altmayer's Baumwolle im linken Ohr, blos verweisen; sowie nicht minder auf die anderweitigen dramatischen Bearbeitungen, die Every-Man als Schweif hinter sich herzieht, der, bis auf Weiteres, unter dem Horizonte unseres Textes und für ihn unsichtbar bleibt.[2])

Dass Petri Alfonsi, des abendländischen Vaters der Parabel

---

1) 1106 zum Christenthum bekehrt. Vgl. Gesch. d. Dram. VIII. S. 227. A. 2. — 2) Homulus von (Petrus Diesthenius und) Christianus Ischyrius. —

von der nicht stichhaltenden „Freundschaftsprobe“, dass seine Landsleute, die spanischen Legenden-Dramatiker, das Cadauno- oder Paratodos-Thema nicht in einem Auto, unseres Wissens, ausführten! Sollte der Grund darin liegen, weil ihnen das Motiv weniger geistlichen als menschlichen Charakters erschien? Fassten sie doch die Personification der „Menschheit“[1] selbst mehr im theologisch-kirchlichen, als moralischen Sinne!

Das neue Moment im englischen Moral-play 'Every-Man', das Eigenthümliche, das sogenannte Fortschrittsmoment, bestände denn einmal in der Dramatisirung von Petrus Alf. Freundschaftsprobe-Parabel; bestände ferner in der Uebertragung dieses Parabelmotivs auf allegorische Figuren, in der Verallgemeinerung desselben; und bestände drittens und letztens in der Personification dieser Verallgemeinerung selber, veranschaulicht als Every-Man, der sündige und schliesslich selig gesprochene Büsserheld des Parabeldrama's. Selig gesprochen von Priester-Allmachts Gnaden, von kirchlicher Gnadenmittel Gnaden, als deren alleiniger Ausspender, und daher alleiniger Menschheitsbeseliger, der

---

Homulus von Jaspar von Gennep. — Hekastus*) von Georgius Macropedius, Laurenz Rappolt und Hans Sachs; Cyriakus Spangenberg; Heinrich Peter Rebenstock, Johann Schreckenberger; Abraham Saurius. — Joh. Kolros, Spiel von fünferlei Betrachtungen. — Lienhard Culman, Spiel vom bekehrten Sünder. — Valten Voith, Spiel vom Ursprung etc. etc. des Menschen. — Alexius Bresnicer, Comoedia vom geistlichen Kampf. — Friedrich Dedekind, der christliche Ritter. — Joh. Heros, Tragedia der irdisch Pilgerer. — Clemens Stephani, eine geistliche Action. — Petrus Meckel, ein schön Gespreche. — Thomas Naogeorg, der Kaufmann. — Georg Reypchen, Spiel von den sieben Weisen aus Griechenland. — Joannes Stricerius, der düdesche Schlömer. — Joh. Jos. Beckh, Schauplatz des Gewissens. — 1) Z. B. in einem der frühesten Autos eines Ungenannten 'Humanidad' als allegorische Figur. (Gesch. d. Dram. IX. S. 442.) In Timoneda's Aucto de la fe 'l'Hombre'. (S. 462). Vor allen 'Humana Naturaleza' in Calderon's Autos Sacramentales. Gesch. d. Dram. XII2 S. 655. 659. 667.

---

*) Ἕκαστος (Jedweder).

Beichtpriester zu verehren und anzubeten sey [1]) — von welcher Vollmacht Gnaden? — dürfte man, im Namen von Every-

---

1) Fyve-Wittes.
Ye, Every-man, hye you that ye redy were
There is no emperour, kynge, duke ne baron,
That of God hath commycyon,
As hath the leest preest in worlde beygne;
For of the blessyd sacramentes pure and benygne
For mannes redempcyon, it is ever suse. — — —
— — — — — — — — — — —

Every-man.
Fayne wolde I receyve that holy body;
And mekely to my ghostly fader I wyll go.

Fyve-wittes.
Every-man, that is the best that you can do.
Goy wyll you to salvacyon brynge,
For preestode excedeth all other thynge;
To us holy scrypture they do leche,
And converteth man to synne heven to reche;
God hath to them more power gyven
Than to ony aungell that is in heven.
— — — — — — — — — — —
No remedy we fynde under God
But all onely preesthode.

Fünfsinn.
Jedweder, ja! nun spute Dich,
Nicht Kaiser, König, Herzog noch Baron
Hat Gott, so lange steht die Welt,
Im Amt dem letzten Priester gleichgestellt
Durch Segenskraft der Sacramente rein und fromm,
Das Mittel zur Erlösung für den Erdensohn.
— — — — — — — — — — — —

Jedweder.
Den heil'gen Leib möcht' ich empfangen gern,
Und fromm zum Priester-Vater geh ich nun.

Fünfsinn.
Jedweder, Bess'res könntest Du nicht thun;
Gott will Dich zur Erlösnng bringen.
Denn gleich ist von den andern Dingen
Dem Priester nichts, der Gottes Wort uns lehrt,
Von Sünden den Menschen zum Himmel bekehrt;

Man, fragen. Offenbar von Glaubensseligkeits Gnaden, des Grundquell-Gnadenmittels aller kirchlichen Gnadenmittel; mithin von Kirchen- und Priestergläubigkeits Gnaden — der schönste von Every-Man, als Atta Troll, im Bärenkreistanz ausgeführte Zirkelreigen; getanzt an des Führers im Fischerring, als Nasenring, befestigter Strippe. Fiele die Antwort des geschichtlichen Every-Man auf obige Frage in dieser Scene aus: ja dann stände es mit dem von uns eben erst bezeichneten Fortschrittsmoment des allegorischen Sittenspiels Every-Man, nach ästhetischer Würdigung, auf schwachen Füssen; stände dieses muthmaasslich unter Edward IV. verfasste[1]) Moral-Play, vom Gesichtspunkt culturgeschichtlicher, poetisch-dramatischer, den geistigen Gehalt der jezeitig ausgeprägten Menschheitsidee prüfenden Kritik auf demselben geweihten Kirchen-Grund und -Boden mit dem spanischen Auto sacramental; nur auf weit misslicheren thönernen Füssen, als letzteres, weil diese Füsse kein uns poetisch blendender Goldschein umfliesst und umhüllt, wie jene; vielmehr das ganze Every-Man-Sittenspiel, nach poetisch-dramatischem Kunstwerth und Inhalt geschätzt, vom Scheitel bis zur Zeh thönerner Fuss ist; aus dramatischem Thon geformt, immerhin! Vielleicht auch technisch regelrechter, als frühere oder spätere Moral-Plays geformt; trotzdem aber, maassen das Stück mit allen seinen Gliedern auf der nachdrücklichst und feierlichst als dessen Grundmoral ausgesprochenen Schlusstendenz hierarchischer Alleinbeseli-

---

Gott hat ihm gröss're Macht gegeben
Als Engeln, die im Himmel leben.
— — — — — — — — — — — — —
Nach Gott hat nichts der Heilung Kraft,
Als einzig nur die Priesterschaft.
(Goedeke, Ever. man. p. 186 f.)

— 1) Das Stück wurde einmal*) von Pynson und zweimal von John Skot gedruckt ohne Jahreszahl. Pynson druckte kein Werk mit einer Jahreszahl nach 1531, und Skot keines nach 1537. Der Druckervermerk (Colophon) am Schluss der black-letter-Copy giebt an: 'Imprynted at London, in Poules chyrche yarde by me John Skot.'

---

*) Zweimal nach Hazlitt's 'Handbook', p. 463. Vgl. Select. Collect. I. p. 95. Note 1.

gung fusst, so ist und bleibt das Every-Man-Play ein thönerner, in mittelalterlichem Priesterherrschafts-Dogma feststeckender Fussgötze, ähnlich wie der ägyptische Serapis, mit der Büste auf einem solchen Fusse ruhend, abgebildet, und als Gott-Priester und einzige Reichesstütze verehrt ward. Für Every-Man's 'Five Wittes' (Goedeke's „Fünfsinn") mag ein solches Priester-Fuss-Moral-Play der Man nach dem Herzen und dessen Abgott seyn; wer aber seine fünf gesunden ästhetischen Sinne hat, der wird es für kein Moral-Play mit einem Fortschrittsfuss halten, geschweige für eines, das, auch nur vergleichungsweise — neben dem besprochenen Sittenspiel, 'The World and The Child' z. B. — Hand und Fuss hätte, welches, gleichaltrig mit dem Every-Man-Spiel, der wahren rechten Komödie, inabsicht auf Charakteristik, Sittenschilderung, satyrischen Geist und Humor, und selbst in Frische der Scenenfärbung viel näher steht, als dieses. Was für die reichere Begabung und höhere Geisteskraft des Verfassers von 'World and Child' um so entschiedener spricht, als seine durchaus allegorischen Figuren von allgemeinster Begriffs-Abstraction einem individuellen Gepräge weit ungünstiger sind, als Gattungs-Personificationen, wie einige im Every-Man; „Sippschaft", z. B. und „Gesellenschaft", „Vetter" gar oder „Vetterschaft" — Collectiv-Figuren, die schon in die Familie der von Diderot für die Komödie sogar geforderten Berufs- und Standes-Typen arten, und die auch in altattischen Komödien-Masken, wie 'Demos', wie der Komödien-Chor überhaupt, als analoge Personification von Gattungs-Charakteren auftreten mochten. Der Dichter des Every-Man konnte dennoch seinen figürlichen Personen allerdings die dramatische Physiognomie verleihen, die ihnen Goedeke, unseres Dafürhaltens, unverdienter Weise anrühmt[1]),

---

1) „Diese Moralität, sicher die beste in der ganzen englischen Literatur — entfaltet die einfach tiefsinnige Parabel — zu wirklichem dramatischen Leben und weiss dem ernsten Stoffe in der Zeichnung des Raufboldes 'Felawship' („Sellschaft", wie Goedeke das Wort, analog dem niedersächs. „Sellschup" verdeutscht — und versellschupt), des Gracioso 'Kyndred' (Sippschaft) und des Vetters hie und da humoristischen Anstrich zu geben" etc. (S. 42.) Den „humoristischen Anstrich" nimmt Collier für den einzigen Vers in Anspruch, womit 'Kyndred' Every-Man's Frage: Ob er mit ihm gehen wolle, beantwortet: „Nein, bei unsrer Fraun, ich hab' den Krampf im Zeh". ('No, by our Lady, I have the cramp in my

die ihnen aber ihr Verfasser, aus Mangel an Gestaltungsgeist und Kraft, eben nicht aufzuprägen vermochte. Fragen, wie die angeregten: welche Stellung, z. B. in der Fortentwickelung der Balaam-Parabel, die Every-Man-Moralität zu den Bearbeitungen vor und nach derselben behaupte, wären wohl, sollte man denken, in einem dieses Thema mit dem Anspruch auf abschliessende Vollständigkeit behandelnden „Beitrag zur internationalen Literaturgeschichte", am Platze gewesen. Desgleichen hätten einige, nicht blos „national"-literarhistorisch referirende, sondern culturgeschichtlich ästhetisch-kritische Schlaglichter, auf die Abweichungen in den übersetzten und nachgebildeten Homulus- und Hekastus-Spielen geworfen; namentlich auf die allmälich, je nach dem reformatorisch umgewandelten Begriff vom Abendmahlsdogma bis zur entschiedensten Gegensätzlichkeit den Schlusstheil jener Spiele umgestaltende Behandlung geworfen — derartige ästhetisch-kritische Schlaglichter hätten der „literaturgeschichtlicheu Internationalität" erst ihr volles Relief gegeben. Ohne solche Beleuchtung bleibt ein noch so stoff- und stockgelehrter, von literarhistorischen Thatsächlichkeiten strotzender, aus allen möglichen Schmökern und Scharteken zusammengescharrter Beitrag ein international-literaturgeschichtlicher Ameisenhaufen, eine rudis et indigesta moles, eine Farrago libelli; im günstigsten Falle, ein dankens- und schätzenswerthes, für eine kritische Durcharbeitung sachkundig zurechtgelegtes Material; ein wohlgeordneter Sammelstoff mit einem Worte, der „wieder" seiner Zeit „wird aufgenommen und den Ansprüchen, die man an literarische Untersuchungen der Art stellen darf, genügender behandelt werden" — des „Beitrags" selbeigene Abfertigung, womit er, Anmerkung 8., S. 209, einem an „international-literaturgeschichtlicher" Verdienstlichkeit ihm mindestens ebenbürtigen, durch Initiative und Klärung des bis dahin im trübseligsten Tohuwabohu versunkenen Stoffes eine Ehrenstelle auf seinem Gebiet behauptenden Werke heimleuchtet[1]),

toe.') 'Which is' — bemerkt Collier — 'the only stroke of humour in the whole performance.' (II, p. 312.) („Was der einzige Zug von Humor im ganzen Stück ist.") — 1) A. Cohn's 'Shakespeare in Germany in the sixteenth seventeenth eenturies' (London 1865, 4°), worauf unsere Geschichte uns zurückführen wird.

dem man, hergebrachtermaassen, der Studien Rüstzeug und wahrhaften Sammelfleisses Waffengeschmeide, als Exuvien und spolia opima rauben; das man aber nicht todtschlagen kann. Was den „Beitrag" betrifft, der möge nun auch unsere Anmerkung 8 ad notam nehmen: dass man als Wort- und Silben-Gelehrter, als Datum- und Lesarten-Zusammenhäufer, kurz als gewissenhaft gründlichster Scholien-Cul-de-plomb, der sich ausserdem eine glatte, polirte Schreibweise angescheuert — dass man, so ausgerüstet, bei allen national und international literaturgeschichtlichen Spritzen der Every-Man, und doch bei der ästhetisch-kritischen Spritze der Nobody seyn kann.[1])

---

1) Anmerkungs-Märchen.
Ein Fragment.

Im Putzgemach eines der Toilette sehr bedürftigen, vornehmen Fräuleins paradirte eine gar schmucke Seemuschel aus der Gruppe der durch besondere Regelmässigkeit der Formen ausgezeichneten Familie Concha: ein Exemplar der Species, die von den Conchyliengelehrten 'Venus litterata' genannt wird. Dort stand, vor einem Wandspiegel mit Roccocogoldrahmen, die Ziermuschel auf ihrem bronzenen Fussgestell. In einer Juninacht aber hatte sich das Wesen der Muschel ganz verändert. Im einsam stillen, monderhellten Gemach ruhte sie, an derselben Stelle auf dem Marmorsims, doch nicht auf bronzenem Sockel, sondern hingelagert in einen Schaukelstuhl; die Robe von Perlmutter; im silberblauen Dämmerschein des Mondes sie selbst ein Dämmerbild von Seemuschel und Venus litterata in Frauengestalt. Kopf und Gesicht unkenntlich durch den Schatten eines Zackens vom Roccocospiegelrahmen, wodurch sie wieder muschelähnlicher schien, da bekanntlich die Conchyliengeschöpfe zu den kopflosen Weichthieren gehören. Inzwischen hatte sich im Arbeitskörbchen des Fräuleins, worin ihre Stickerei lag, und das sie vor Schlafengehen auf dem Marmortischchen hatte stehen lassen, ebenfalls eine seltsame Umwandlung ereignet. Ein auf der Stickerei liegendes Büchlein in grünem Saffian mit Goldschnitt, auf dessen Deckel der Titel „Junius-Lieder" in Goldschrift gar fein im Mondlicht blinkte, hatte sich, allem Anschein nach von der Juninacht, als seiner Walpurgis- oder Johannis-Nacht, beseelt, plötzlich aus dem Stickereikorb erhoben in voller Ritterrüstung: Auf dem Haupte ein goldner Fingerhut als Helm; eine Filetholznadel als Lanzenstange in der vergoldeten Stahlhand des rechten Scheerchenarms, der ihm nun als sein Arm am Leibe sass; am linken Scheerchenarm, seinem linken jetzo, des Verlegers Titelblatt-Wappen als Ritterschild. Das Schwert, die feinste Federmesserklinge in einer Perlmutterschale als Scheide, hing in seinem eignen, zierlich gestickten, zur Schärpe geknüpften Lesezeichen.

Den Verlauf des Stückes, dessen Inhaltsangabe, von Bischof Percy's durch alle folgenden 'Collections' fortgewälztes, Schnee-

---

So stand das Büchlein da, dem Stickereikorb entschwungen, auf der Marmorplatte des Tischchens am Kamin, glitzernd im Mondschein vom Helm bis zu den Sporen aus reinem Louisd'or-Golde, an Stahlfedern, des Ritters Fussschienen, geschnallt: die Stahlschuhe seines Versfüssepaars, das so schmiegsam gelenkig dahingleitet, vom Klingklang der goldenen Sporenrädlein lieblich umtönt. So steht es da, das in einen Ritter umgezauberte Büchlein, auf stählernen Stricknadeln, seinen Schenkel- und Beinharnischen, und Schenkel und Beine zumal biegsam fest und sträcklich, dass sie die wirklichsten Beine und Schenkel vom schönsten Bein und Fleisch, in den Augen jeder Venus litterata in der Muschelschale, und jedes Blaustrumpfs von Muschelseide, ausstechen können.

Mit dem Junius-Ritter zugleich hatte sich ein anderes Lieblingsbüchlein der Herrin vom Arbeitskörbchen aus demselben hervorgemacht, als des Ritters Schildhalter und Knappe: wunderbarlich von Gestalt und Costumirung. Der Kleine lief auf Gänsefüssen einher. Anstelle der Schienen hatte er um die Beine papierene Gamaschen gewickelt, über und über bekritzelt mit Schiller-Varianten. Wamms und Hose bestanden aus gemauserten Federn aller möglichen deutschen Schriftsteller, als wär' er damit „gefedert" worden, wie eines der kriegsgefangenen spanischen Weiber, die Don Carlos noch zurstunde federn lässt, jedesmal nachdem er ihre Männer erschossen. Hinter den Ohren ragen ihm, dem kleinen Schildknappen nämlich des Junius-Ritters, zwei Truthahnfedern vom Bürzel des Puters, deren Fahnen mit Pfauenschweifaugen bemalt sind. In der rechten Hand hält er den ganzen aufgefächerten, mit solchen Pfauenaugen voll bemalten Truthahnschweif, als Fächer, womit er dem Rücken seines Minnesängers frische Luft zuwedelt, Luft der angenehm, besonders einem Juni-Ritter, angenehm kühlenden aura popularis, die der kleine aus seinen literatur-geschichtlichen Federpumphosen in die Kiele des Truthahnschweifes hatte streichen lassen, und die er nun durch die Ventilchen eines künstlich am Schweiffächer angebrachten Klappenapparates der Kehrseite des Ritters zuleitet. In der linken Hand trägt er dem Junius-Recken à quatre épingles die siebzehn Auflagen, als Trophäen und Siegespreise, nach. Schon hat dieser mit tiefster Huldigungsverneigung, auf der Marmorplatte des vor dem Kamin stehenden Tischchens eines der zärtlichsten seiner Ströphchen emporgehaucht zu seiner Herzensdame auf dem Marmorsims, seiner Maikönigin, der perlmutternen Venusmuschel, Perlmutter von innen und aussen, Seel' und Leib Eine Perlmutter, hohl inwendig, Herz und Eingeweide, ihr ganzes Innere, eine um sich selbst gewundene Perlmutter-Hohlröhre, sich wiegend in den meerblauen Atlaspolstern des Schaukelsessels und sich einlullend mit leisem Sauseklingen in Träume von Schaumperlen und Perlengeschäum. Hinter dem Ritter der Knappe, jedem der

flöckchen zu der 9 Seiten starken Lawine in Goedeke's Every man's „Beitrag“ angeschwollen, dürfen wir auf den kürzesten Ausdruck des ursprünglichen Flöckchens condensiren:

Huldigungsbücklinge Luft zufächelnd mit dem Truthahnwedel, im beschleunigten Tempo nach Maassgabe der Tiefe des Bücklings, und schlürfend dabei die leisesten Hauche der Liederstrophe mit unaussprechlichem Entzücken, das sich in seinen zusehends vor Lauschwonne immer dünner und länger werdenden Ohren abmalt, indem diese, infolge der in steter Steigerung begriffenen Horch- und Einsaugungsseligkeit, eine Ausdehnung gewinnen, dass sich die Ohrmuscheln selber zu Seemuscheln von beträchtlichem Umfang zusammenrollen, tönend, brausend und klingend von den wollüstig eingesogenen Lauten, und diese, echozärtlich wiederklingend:

„Durch das Meer der Träume
Steuert ohne Ruh,
Steuert meine Seele
Deiner Seele zu.“ . . .

Und in einemfort der Knappe seinem Sänger-Helden Luft zuwehend und zuwedelnd mit dem Truthahnfächer, als gält' es die im Kamin schlummernden kühlbleichen Mondfunken zu hellen Flammen anzufachen. Jetzt säuselt wieder der Troubadour, Juni-mondnächtlich überrieselt und durchschmachtet, vom Fingerhuthelm, den vergoldeten Rücken entlang, durch das stählerne Strick-Stecknadelgebein bis zu den Sporenrädlein hinunter, aufgelöst in Liebesgesangssüssigkeit, man weiss nicht, ob aus Verhimmelung über das eigene, im Kaminwandspiegel erscheinende Dichterbild; oder über die im Schaukelstuhl hingegossene Venus-Muschel:

„Siehst du das Meer? Es glänzt auf seiner Fluth
Der Sonne Pracht,
Doch in der Tiefe, wo die Perle ruht,
Ist finstre Nacht.

Das Meer bin ich. In stolzen Wogen rollt
Mein wilder Sinn,
Und meine Lieder ziehn wie Sonnengold
Darüber hin.

Sie flimmern oft von zauberhafter Lust,
Von Lieb und Scherz;
Doch schweigend blutet in verborgner Brust
Mein dunkles Herz.“

Bei diesen, wie Mückengesang tönenden und auch so klingselig leise hingesäuselten Sturm- und Drang-Strophen fühlt der Knappe sein Haupt wie von einer Meeresfluth lyrischer Ekstase übergossen, im schwellenden Hochgefühle, des Meeres Meerknappe zu seyn. Demgemäss blasen sich seine bereits seemuschelartig gewundenen Ohrmuscheln auch gleich zu

In dem Prolog des 'Messenger' (Bote), der das Stück berufsmässig als „köstlich wunderbar“ [1]) preist, stimmt 'Gott's'

1) This mater is wonders precyous.

Tritonen- oder Trompetermuscheln auf, sich bei dieser Gelegenheit, inkraft des Aufblähungsprocesses, bis zur Horndurchsichtigkeit verdünnend, dergestalt, dass die drei Strophen in den zu Tritonen- oder Trompetermuscheln erweiterten Ohrenmuschelwindungen, wie im Transparent, zum Vorschein kommen mit dem Glanze von Meeresleuchten, das bekanntlich vom Phosphoresciren verwesender Meerinfusorien herrührt. In der Entzückungsbegeisterung überkommt ihn der Entschluss, die Strophen in einer Ausgabe mit Vorworten zu verewigen. Flugs hat er schon den Truthahnwedel in den ihm hinten sitzenden Drahtring gesteckt, der sonst das Illuminirlämpchen trägt, behufs Beleuchtung dunkler Stellen in den Gedichten seiner Autoren-Ausgaben; wirft dann auch rasch die siebzehn Auflagen-Trophäen in den Raum zwischen Gesäss und aufgestecktem Truthahnfächer, um beide Arme frei zu haben; greift mit der rechten Hand im Nu nach der Puterfeder hinter dem rechten, und mit der linken nach der hinter dem linken Ohr, um die drei Strophen auf den conceptpapiernen Varianten-Gamaschen, zuerst des rechten Beins, und dann, falls hier kein Platz mehr wäre, ohne Verzug auf die Gamasche des linken Beins mit eilender Feder hinzuwerfen. Er hebt das erste, er hebt das zweite Bein — Alles vollgeschrieben; kein Fleckchen übrig, auch nur für ein Jota, für das Pünktchen auf's I. Ohne sich lange zu besinnen, im Hui mit beiden Federn nach beiden Ohren, und dahinter geschrieben die drei Strophen, wie der Blitz, mit dem felsenfesten Vorsatz, sie schon am nächsten Morgen zum Drucke vorzubereiten, mit einem Facsimile beider Schriften, der Schrift hinter den Ohren, und der Transparentschrift in den Windungen der durchsichtig verzückten und enthusiasmirten Trompetermuschelohren, und diese, gleichmit als Vignette gestochen, oder noch würdiger, als Titel-Kupfer, zu verewigender Wahrschau beispielsloser Wirkung von lyrischer Poesie, von verskünstlerischem Ohrenschmaus, von metrischer Ohrenweide, von reimreiner Ohrenmusik und hiatenlosem Ohrenklingen.

Noch saust durch's Gemach das in ein Flüstergekose auszitternde Heine-Echo: „Das Meer bin ich“, von der Herzgeliebten ersäuselnd: dass sie, sie, die Meeres-Muschelkönigin, in des Ritter-Troubadours, der das Meer ist, meerestiefen Dichterbusen hinuntertauche; noch arbeiten die zwei Puterfedern hinter des Knappen Muschelohren: da schrillt ein scharfer Klingelruf durch alle Zimmer. Das Fräulein hatte plötzlich einen Anfall ihrer Brustkrämpfe bekommen Das Kammermädchen eilte sturmschritts mit der Panacee des Fräuleins bei solchen Anfällen herbei: einem Schlürftrank, von dessen Namen schon, dem Anagramm des Namens ihres Lieblingsdichters, sie Linderung spürte: Eigelb mit Zucker. Das Mädchen

darauf folgender Monolog bezüglich des Helden, des Every-Man, keineswegs ein, dessen Lotterleben die Ruthe wieder einmal kosten muss.[1]) Der Herr lässt Every-Man durch Tod vorladen, dem jener zufällig begegnet, ganz lässig, Mütze aufs Ohr, in dulci jubilo. Das lange hippokratische Gesicht nun aber, das Every-Man macht, als er von Tod die Vorladung vernimmt! — Aufschub —? „Ist nicht!“[2]) ranzt Tod, wie ein Berliner. Keine Galgenfrist? — „Nicht die Probe! — Dein Contobuch mitgenommen — und Marsch!“[3]) Jedweder bietet tausend Pfund. Tod lacht ihm ins Gesicht, Tausend Pfund! Er, der die ganze Erde in den Schubsack steckt[4]), sammt allen begrabenen Schätzen, und was nicht begraben, im Umsehen wie einen Schatz begräbt! Den „Wegweiser“ um den Jedweder flehentlich bittet, Den

---

1) „Ich seh! je länger ich die Ruthe spare,
Je schlimmer werden sie von Jahr zu Jahre.“

Der Jedweder nämlich. Im Text steckt die Ruthe noch unsichtbar hinter dem Spiegel:

'I se the more that I them forbere
The worse they be fro yere to yere.'

2) Dethe. It may not be.

3) — thy boke of counte with the thou brynge
— — — — come hens, and not tary.

4) All the worlde I might gete.

---

musste ihr auch gleich das Arbeitskörbchen aus dem Toilettenzimmer holen, um beide Lieblinge zur Hand zu haben, sobald die ersten Strahlen des schon dämmernden Juni-Morgens die Beschäftignng mit den zwei Schoossbüchelchen gestatten würdcn. Als die Zofe nach dem Stickereikorbe auf dem Marmortischchen griff, hatten sich schon Ritter und Knappe, von dem Klingelschall erschreckt, in den Korb zurückgeflüchtet, wo sie nun wieder, als papierne Hähnchen im Korbe, auf weicher Battist-Stickerei gebettet, daliegen mäuschenstill, und schmuck wie aus dem Buchbinder-Ei geschält. — Doch unsere Concha! Unsere Perlmutter-Concha auf dem Kaminmarmorsims! — Des Juni-Ritters Venus litterata? Diese steht natürlich wieder stramm und fest auf ihrem bronzenen Fusse, übergossen vom Purpur der Juni-Morgenröthe und inwendig raisonirend, aber unhörbar perlmutterbauchrednerisch leise singend und sausend: „Das purpurene Meer bin Ich.“

will ihm Tod allenfalls gestatten, wenn sich, rümpft er mit maliciösem Grinsen, wenn sich ein solcher findet. Felawship, („Gesellenschaft“, Kameradschaft), dessen Geleit und „Stütze au dem Weg“ Jedweder zuerst erfleht, ist gleich beiwege, und ging's zur Hölle.[1]) Der Rückzug? Wie steht's mit dem? fragt Herzbruderschaft. „Nicht vor dem jüngsten Tag“, lallt Jedweder. Dann, Glück auf die Reise! — Und drückt sich. Sippschaft (Kyndrede), bei dem Jedweder nun in seiner Seelennoth vorspricht, ist, was den jüngsten Tag betrifft, mit „Gesellschaft“ von derselben Sippschaft, und bläst auf demselben Rückzugs-Horn. „Vetter-Cosyn“, Sippschaft's Anhängsel, entschuldigt sich, — wir wissen's schon —, mit dem Krampf in der grossen Zehe, einem weitläufigen Vetterkrampf, der ihn so eben heimgesucht. An Wen sich nun wenden? ächzt und jammert der unglückselige Jedweder, dem, ganz so wie jedweder Meilenzeiger und jedweder Wegweiser mit jedweder hölzernen Hand, Jedweder die Wege weist, ohne sich von der Stelle zu rühren. Ha! ein glücklicher Einfall! Sein Reichthum, sein Herzblatt, sein Einziges, sein Gut und Blut, sein Goodes, sein zweites, o mehr! — sein erstes Ich. — Der wird ihn doch nicht im Stich lassen? — Goodes, Capital-, Grundbesitz, Staatspapier — kann sich nicht rühren.[2]) Gichtbrüchig, geschwollenes Bein, eingewickelt in Geldbeuteln, Geldsäcken und sonstigen Faulheitspolstern: Schatzscheinen, Wechseln, Grundzinsrenten, Hypotheken, und umwickelt Alles mit eisernen Reifen von Goldfässern, mit Eisenschienen, Eisenbahnactien, echt vergoldeten Eisenstirnen, die Gold-Blechen-Platten unge-

---

1) Thoughe it were to hell truely.

2) Gut.
Gebunden lieg' ich im Winkel, gehäuft so hoch,
Fest eingeschlossen bin ich in Truh'n,
Gesackt in Beuteln, überzeuge Dich doch!
Ich kann mich nicht regen, liege niedrig in Ballen.

Goodes.
I lye in corners trussed and plyed so hye,
And in chestes I am locked so faste,
Also sacked in bagges, tho mayst se with thyn eye,
I can noth styne; in packes lowe I lye.

rechnet. Von diesem Gicht-Krüppel verlangt Jedweder: Er möchte ihn „vor Gottes Allmacht“ vertreten, „dass seine Rechnung lauter sey und rein“.[1] „Rechnung“, „lauter und rein“. Seine Reichthums-Rechnung! Der die Rechnung stets ohne den Wirth macht! „Denn weil du immer warst auf mich bedacht, hab ich die Rechnung wirr und wild gemacht“.[2] Seine lautere Rechnung — der lautere Humbug; seine puryfyed rekenynge — der reine Schwindel! Jedweder verflucht den falschen Schächer, den „Gottverräther“[3], den Gut, der imgrund der Grundübel. Wer den Gut zum Gott macht, der ist des Teufels; und gut nur das Gut, aus dem man, oder Jedermann, das Capital des allgemeinen Besten schlägt. Darüber scheint unserem rathlosen Jedweder plötzlich ein Licht aufzugehen, nachdem ihm Goodes den Rücken zugedreht: „Mich dünkt“ — sagt er sich — „dass nimmer gut es stehe, Bis ich zu Gutewerke gehe“.[4] In welchem Zustand — Gott erbarm's! — findet er den Gutwerke, den Good-Dede? Als Seiten-Jammerbild zu Goodes, inbezug aufs Nichtgehenkönnen, als dessen Doppelgänger: Gelähmt an allen Gliedern, liegt Gutewerke am Boden[5], eingeschnürt in die Bandagen von Jedweder's Sünden. Und mit dessen Büchern, dessen Soll und Haben, deren Führung dem Gutewerke obliegt, steht es noch schlimmer, als mit den Rechnungen von Goodes.[6] Beim Einblick in die Bücher schlägt Jedweder die

---

1) Every-Man.
— thou mayst before God almighty
My rekenynge helpe to clere and peryfye.

2) For bycause on me thou dyd set thy mynde,
Thy rekenynge I have made blotted and blynde.

3) O false Good, cursed thou be,
Thou traytor to God.

4) I thynke, that I shall never spede,
Tyll that I go to my Good-Dede.

5) Gutewerke.
Am Boden lieg ich hier gedrückt,
Von Deinen Sünden hier bestrickt,
Kann mich nicht rühren mehr.

6) Schau an die Bücher Deiner That und Werke
Und wie im Staub sie liegen, merke,
Zu Deiner Seele schwerem Leid.

Hände über dem Kopf zusammen. Es schwimmt ihm vor den Augen: „Mein Herr und Heiland helfe mir, Nicht einen Zug erkenn' ich hier!“ [1]) Kniefällig fleht er: „O Gutewerk, geh mir mit Rath zur Hand“. Unvermögend wie der leibhafte Bankerott, auf eigenen Füssen zur Hand zu gehen [2]), will ihm doch der gutherzige Gutewerke mit gutem Rath beistehen, und weist ihn an seine Schwester, 'Knowledge' „Kenntniss“, „Erkenntniss“, „Schuldbekenntniss“, bei Goedeke heisst sie „Bekenntniss“, wider zuständigen Personenstand, wie uns dünkt. [3]) Schwester Knowledge ist auch schon bei der Hand und führt Jedweder, dem ein Mühlstein vom Herzen fällt, zu „Beichte“, 'to Confessyon, „der Läuterung Quelle“. Diesem trägt Jedweder nun seine Herzensbitte vor. [4]) Beichte begnadigt ihn sogleich mit einem „köstlichen Kleinod“, „Busse“ (pennance), womit er sich, Jedweder, nach einem innigen Gebet zum Heiland und dessen benedeieter Mutter, Maria, um ein seliges Ende, zurstelle schmückt, gelobend: „Mein Körper soll gestraft seyn und casteit“. Nun springt Gutwerke empor, frisch und munter und wieder fest in seinen Knöcheln, geheilt von allen seinen Gebrechen. [5]) Schwester Knowledge hilft Jedwedem das leid- und segensvolle Kleid „Zerknirschung“ (Contrycyon) anlegen. Gutwerke fordert ihn auf, noch drei „Wesen gross an Macht“ einzuladen: „Ver-

---

1) Our Lorde Jesus helpe me,
For one letter here I can not se.

2) Obwohl ich unvermögend aufzustehn.

— 3) Every-Man bittet Knowledge, ihm Kunde (cognycyon) von dem Aufenthalt des heiligen Mannes, Confessyon, zu geben. In Hazlitt's Collect. (1, p. 124), nach collationirtem Drucke von Pynson und Skot, heisst es: 'Instruct me by intellection', und 'intellection' wird von Hazlitt durch Information, Knowledge, erklärt. Knowledge wäre demnach synonym mit intellection, Intellect: eine ganz andere Person als „Bekenntniss“.

4) Ich soll vor Gott von meinem Haushalt sagen;
Nun bitt' ich, Ohrenbeichte, Dich, Mutter der Erlösung,
Hilf, um mein Jammern, Gutewerke zur Genesung.

5) Good-Dedes.
— now I can walke and go,
And am delyvered of my sykenesse and wo.

ständigkeit, Stärke und Schönheit."[1]) Knowledge ermahnt ihn, auch 'fyve-wittes', (Fünfsinn), als gewiegten Rathgeber, mitzunehmen.[2]) Mit solchen Führern zur Seite, vermacht Jedweder, gestärkten Herzens, letztwillig die Hälfte seines Guts den Armen, selbstverständlich, aus Priesterhand verabreicht; und die andere Hälfte, selbstbegreiflich, der Kirche.[3]) Es folgt nun die schon angeführte Verkündung der Oberherrlichkeit des Priesters über Staat und Gesetz, „Kaiser, König, Herzog und Baron", womit eo ipso für den Oberpriester die Vizegottheit und Unfehlbarkeit ausgesprochen wird, hinterm Rücken von Fünfwitz oder Fünfsinn und Verstand, unfigürlich geredet: von Sinn und Verstand, welche, zu dem Zwecke, mit Jedwedem, nachdem dieser das h. Sacrament und die letzte Oelung empfangen, dahin auswandern, wo der Pfeffer wächst. So wie aber besagtes Pfefferland in Sicht ist, woher kein Wanderer wiederkehrt, machen Fünfsinn und Verstand kehrt. Sie wären nicht diejenigen, die sie sind, wenn sie nicht Reissaus nähmen und Jedweden im Pfeffer sitzen liessen.[4]) Stärke, stark im Davonlaufen, macht Riesenbeine und ist schon über alle Berge. Schönheit über Stock und Stein, taub und blind, hört

---

1) Good-dedes.

Dyscrecyon and strength they hyght.
And thy Beaute may not abyde behynde.

Wörtlich:

Verständigkeit und Stärke heissen sie
Und Deine Schönheit soll zurück nicht bleiben.

Goedeke verdeutscht:

Verstand und Deiner Stärke Macht
Und Deine Schönheit lasse nicht im Stich.

2) Also ye musst call to mynde,
Your Five-Wittes as for your counseylours.

3) — the other halfe
— to be retorned there it ough to be
(wo ihr's gebührt zu seyn).

4) Verstand.

Was mich betrifft, so lass ich Dich allein.

Fünfsinn.

— hier muss ich Dich meiden.

und sieht nicht, geschweige umsehn.[1]) — Jedweder ringt die Hände und zetert: „O Jesu, hilf, da Alles mich verlässt!"

Alles und Alle, nur Good-dedes, Gutewerke, nicht! der einzige bewährte Freund in der Noth.[2]) — Es sey denn, dass die Noth die schwerste Schwernoth, der Tod selber ist — ja dann ist auch Gutewerke, der Freund in der Noth., quand même, mit seinem Latein zu Ende, dann pfeift auch Gutewerke auf dem letzten Loch das Liedlein: „Brüderchen fein, Brüderchen fein, Es muss geschieden seyn!" Was auch Jedweder schreien und zetern mag vor dem aufgesperrten Rachen des ihn zu verschlingen begierigen Grabes:

Gutwerke.

Kürz' unser End' und mind're unsre Leiden,
Und lass auf Nimmerwiederkehr uns scheiden.[3])

Da alle Stränge reissen, und auch dem Gutewerke das Kräutlein gegen den Tod nicht auf der flachen Hand wächst, assecurirt Jedweder seine Seele wenigstens in der Ewigen Lebens-Versicherungsanstalt, und zu besserer Sicherheit, im Kirchenlatein: 'In manus tuas'. — Auf ewig 'commendo spiritum meum'. 'For ever' „Nun hat er" — Jedweder nämlich — faltet ihm Knowledge, seine Hände nach — „Nun hat er, was uns Allen droht, bestanden. Es wird mit Gutewerk Niemand zu Schanden" — falls nämlich Gutewerke die Personification von kirchlichen Gutenwerken ist, will sagen: von Almosengeben, heilige Stiftungen gründen, Kirchendotiren, Klösterbauen und pfründen — die Hälfte seines Vermögens mindestens der Kirche, vermachen — kurz, Gutewerke, fromme Werke üben: beten z. B.,

---

1) Schönheit.
Ich bin taub, seh mich nicht um.
Beate.
I am defe, I loke not behynde me.

2) Gutewerke.
Den Freund in Noth sollst Du in mir erkennen.
Thou shalt fynde me a good frende at nede.

3) Good-dedes.
Short our ende and myn myshe our payne.
Let us go, and never come agayne.

will sagen: der Kirche zinsen und beeten, Werke, die zum Seelenheil des Verrichters derselben gedeihen, welches Seelenheil letzten Endes nichts Anderes ist als das Kirchenheil, für das Jedweder, sey's Staat, sey's Jedweder schlechthin, aufkommen, umkommen, und sich begraben lassen muss. Dafür hält ihm dann aber auch Knowledge in Stola und Cingulum die Grabrede und spricht den Segen über das Grab:

Vollendet ist sein Pilgergang.

Und hört schon der „Engel Sang" — und lässt ihn auch schon in leibhafter, nicht in personificirter Person, ganz so leibhaft, wie noch heutzutage die Mutter Gottes, erscheinen:

Der Engel,
Komm Jesu Braut [1]), die herrlich er erkor,
Hier oben geht Dein Pfad,
Kraft einz'ger Tugend öffnet sich des Himmels Thor.
Nun Deine Seele überwunden hat,
Ist Deine Rechnung lauter wie Krystall;
Nun sollst Du eingehn zu des Himmels Saal,
Zu dem ihr alle seyd erlesen,
Die vor dem Richttag fromm gewesen.

fromm, in vorgedachtem Knowledge-Sinn, Knowledge, als intelligible Person, als Syllabus. Schlussgültig von 'Doctor', Doctor in Sacris selbstverständlich, und, als Collectivperson des ökumenischen Concils, dogmatisch sacrosanctificirt, und mit einem Excommunications-Fluch-Blitz gegen Zuwiderdenkende paraphirt:

Gott spricht, wem seine Rechnung dann nicht rein:
Verfluchte, geht zur ew'gen Feuerpein.

Und spricht's, behufs starker Wirkung, in Kirchenlatein. [2]) —

Wie traulich, wie anheimelnd, wie verständnissinnig blinzelt uns das Every-Man Sittenspiel der zweiten Hälfte des 15. Jahrh., man möchte sagen, wie palimpsestisch-lauschig, durch das Every-Man-Sittenspiel der zweiten Hälfte unseres, des 19. Zeitalters, an! Aber auch wie treuherzig, wie kirchengläubigfromm, wie voll Ueberzeugungs-Innigkeit, Herzenseinfalt, und in aller Tauben-Un-

---

1) Jedweder's Seele.
2) Doctor.
God will saye — Ite, maledicti, in ignem aeternum

schuld, blickt es durch die krausen Schnörkel der encyklischen Gaukelei, die mit dem Every-Man von heute ganz so umspringt, als wär' er noch immer der Every-Man von damals! Als sey der „Jedweder" das eiserne Vieh der Geschichte im Inventar des Patrimonium Petri! Als stäke der gegenwärtige Jedweder noch in derselben Glaubensseligkeitshaut des damaligen Jedweder, und als sey ihm in dieser Haut noch immer so selig wohl, so glaubensselig, zum grössern Ruhme und Vortheil der Priesterherrschaftsseligkeit! O der unvergleichlich grösseren, nicht blos Belehrung und Ergötzung, nein, auch unvergleichbar grösseren Wichtigkeit, welche, für die Geistes- und Gesittungsgeschichte, das Contrastspiel der englischen Every-Man-Morality, und das Gaukelspiel der zeitigen Jedweder-Moralität enthält, als das rein theatergeschichtlich betrachtete Sittenspiel 'Every-Man' beanspruchen darf! Lässt es die ausschliesslich literarhistorische Schätzung bei der in Letzterem dramatisch so erbaulich und zwecksam in der Personification von Gutewerke veranschaulichten Moral, um welche sich das ganze Spiel dreht, bewenden: so möchte, nach blos literarhistorischer Werthbestimmung, dem Stück immerhin die Seligkeit der Geistesarmen, nimmermehr aber die Seligkeit einer für die dramatische Literatur nachhaltigen Bedeutsamkeit beschieden seyn. Betrachtet dagegen die ästhetische Kritik jenen, der Allegorie der 'Gutewerke' zugrundeliegenden Moraltendenzgedanken sub specie aeterni: dass nämlich zu allen Zeiten und bei allen Fortschritts-Umwandelungen des Seligkeits- und Heilbegriffes, bis dieser aus jeglichen Verhüllungen und allegorisch-dogmatischen Verlarvungen in voller Vernunftklarheit hervortritt, die „guten Werke" den Ausschlag geben; dass stets und überall und, auf dem Entwickelungsgipfel des ungetrübten Intellects, d. h. des gesunden erfahrungsklugen Menschenverstandes in höchster Wirkung — dass die „guten Werke" im sittlichen, im geschichtlichen, im gesellschaftlichen, im schriftstellerischen, kurz in jedwedem Sinne, das Seelenheil des Einzelnen, wie der Gesammtheit, „Jedweders" ewiges Heil eben, begründen; — die wahrhaft und wirklich „guten Werke" selbstverständlich; nicht solche, die von irgend welcher Kaste ausgebeutet werden zu „Jedweders" Unheil, Körper- und Seelenunheil; sondern „gute Werke", die einzig und allein dem Jedweder,

die der geschichtlichen Menschheit, frommen, und dieses „Jedweders“ ewiges Leben, d. h. heilvolle Entwickelung, sittlich geistige, materielle wie moralische Vervollkommnung bedingen und gewährleisten: Welche ganz andere, unendlich umfassendere Perspective eröffnet die von der allegorischen Figur des 'Good-dede' getragene Moralidee solchem culturgeschichtlichen Gesichtspunkte! Und um wie Vieles wächst die culturhistorische Bedeutung der Every-Man-Moralität in den Augen der Entwickelungsgeschichte des menschlichen Geistes und der im Geiste dieser Geschichte fortschreitenden und urtheilenden Geschichte des Drama's, wächst die Bedeutung jener englischen Moral-Plays über das eng winzige Gesichtsfeld des zusammengesetzten Fliegen-Auges der blossen compilatorischen literarhistorischen, das Formelspecifische der Poesie-Gattung mit abgefächertem Fach-Blicke berücksichtigenden Auffassung hinaus!

Noch eine andere nicht minder wichtige Eigenthümlichkeit liegt für uns in den Moral-Plays überhaupt: die allegorische Form, die, in ihrer ursprünglichen Naivetät, als vorstuflicher Nothbehelf der noch unentwickelten dramatischen Behandlung, anstelle einer concretpoetischen, realidealistischen Gestaltung, sich darbietet, und trotz alledem auch in deren höchster Kunst-Vollendung, in Shakspeare's Dramen, nicht völlig erloschen scheint; ja gleichwie einer von seinen Geistern, wohl gar als diese selber, darin umgeht. Nicht etwa mit allegorischer Absicht und allegorischer Tendenz – was jeder poetischen, geschweige Shakspeareschen Darstellung ein Dorn im Auge — dennoch aber insofern allegorisch, als solche psychologisch-kosmische Phantasie-Gebilde auf die tragisch-kathartische Idee, oder die von ihnen vertretene Moralidee' des Stückes, hindeuten: Spectral-Figuren gleichsam der Sühne-Idee, wie etwa die farbigen oder dunklen Linien im Farben-Spectrum die siderischen Erd- und Metallstoffe angeben, zu welchen sich jene Linien verhalten möchten, wie zu seinen Absichts-, seinen Wesensgedanken dessen Gedankenwesen: die allegorische Person. Nur dass diese an sich erscheinungslos ist, während in der poetischen, in der real-idealistischen Darstellung, die Geisteserscheinung, wie das Farbengespenst, die Bedeutung von existentiellen Phänomenen, von Scheinbildern absoluter Realitäten haben: die hellen und dunklen Spectrallinien als phä-

nomenale Abzeichen von Erden und Metallen; Shakspeare'sche Geister, als Erscheinungen der tragischen Kernidee des Stückes. Ein wesenhafter Allegorismus der schaubildnerischen Phantasie; keine Maske eines allgemeinen, abgezogenen Verstandesbegriffs. Gleichwohl aber allegorisch, weil die Erscheinung auf ein hinter ihr verborgenes Wirklichkeitswesen, das sie nicht selber ist, hinweist. Denn in der Kunst, im Bereiche der freien Phantasiegestaltung, sind die ethisch-kosmischen Vernunftideen die Realitäten, die Wahrheiten, die geistigen Materialitäten gleichsam, wenn man die Bezeichnung gestatten will. Schaut doch Plato die Natur selber als eine Erscheinungswelt dahinter verborgener Noumena oder Ideen an, deren Schatten die Naturwesen, die materiellen Dinge wären. Demzufolge Plato denn auch das Kunstwerk als den Schatten eines Schattens bestimmt[1]; als den Schlagschatten des Naturdings, den Halbschatten des als Naturwesen von der Idee geworfenen Schattens, so dass die Kunstgestalt die Allegorie einer Allegorie in obigem Sinne wäre. Die platonische Idee, im Verhältniss zum Natur- und Kunstwerk, drückt der römische Philosoph prägnant in einem Satze aus: „Die Idee ist nicht nur ausserhalb des Werkes, sondern auch vor dem Werke".[2]) So verhält es sich allerdings beim Kunstgebilde, nicht aber, wie Plato meint, auch mit dem Naturding. Das Naturwesen ist Idee und Erscheinung in Einem. Das Schaffende in der Natur, Gott, Weltschöpfer, schafft nicht nach einer präconcipirten Idee; sein Schaffen ist Denken und sein Denken Schaffen. Gott allein allegorisirt nicht in seinen Werken. Die kritische Idealitätsphilosophie, die eine doppelte Welt annimmt, Erscheinungswelt und eine Welt der Dinge an sich, beharrt doch nur auf dem platonischen, dualistischen Standpunkt; ob sie schon die Erscheinungswelt als eine subjective, sub specie der Beschaffenheit des menschlichen Gehirns angeschaute, auffasst, welcher gemäss das Ding an sich selber doch wiederum zu einer blossen „transscendentalen Idee" sich subjectivirt, zu einem Gehirnphantom sich entwes't; in ein Vorstellungsphantom sich auflöst, wie die kritische Transscendental-Philosophie selber in eine Phantomatologie

---

1) Phaedrus p. 246 (ed. Bekk.) — 2) Idea non tantum extra opus est, sed etiam ante opus. (Sen. Ep. LVIII.)

des Geistes. In Wahrheit ist das erscheinende Ding das Ding an sich selber; die Erscheinung seine vollständige Apokalypse, und auf's Tüpfelchen so, wie es dem menschlichen Geiste, dem vollkommenen Ebenbilde des Dinges an sich, als adäquate Vorstellung erscheint. Die kritische Idealitätsphilosophie erscheint uns als die vorzugsweis allegorisirende; und zwar nach Verstandes-Kategorien, nicht aus anschauender Ideen-Phantasie das Weltwesen allegorisirend, wie die dem Kunstgeiste verwandte platonische Philosophie, dessen Gestaltung eine Natursymbolik, eine mythenhafte Verbildlichung von Schöpfungsmächten und Weltwesens-Ideen, daher eine reale Allegorik ist im Unterschiede zu der eigentlichen allegorischen Behandlung: der Allegorisirung abstracter Verstandesschemen. Shakspeare's phantastische Dramen, Sommernachtstraum, Sturm, sind ewige Musterwerke natursymbolischer, mythenhafter Gestaltung. Von einem Hauche solcher ideal-phantastischen, ethisch-kosmischen oder psycho-physischen Symbolik ist fast jede seiner, auch humoristischen, Figuren umwittert. Sie wandeln gleichsam wie in einer Licht-Atmosphäre, einer Photosphäre, einem Glorienschein von Natur- und Geistes-Symbolismus einher. Das gehört mit zum Specifisch-Shakspeareschen seiner durch und durch idealen und, inmaasse als sie dieses sind, durch und durch realen Personen. Allein noch eine andere Art von dramatischer Symbolik oder Allegorisirung werden wir an einigen seiner Charaktere zu studiren haben. Tendenz-Figuren möchten wir sie nennen; Träger von des Dichters Busengedanken und Verkünder und Aussprecher derselben, wie Chor und Parabase im griechischen Drama, aber in die Handlung und Geschicke mitverflochten, und ohne die leiseste Ahnung von einer solchen Mitwissenschaft um des Dichters Busengedanken, wie z. B. der Bastard von König Johann, Enobarbus in Antonius und Cleopatra; seine Narren insgemein. Ja gewisse Figuren Shakspeare's haben den physiognomischen Zug der Moral-Play-Allegorie an sich; doch nur für das geübteste Auge erkennbar; sie gehen, hinsichtlich dieses Zuges, gleichsam in der allegorischen Tarnkappe, umher. Derartige Figuren sind Rosenkranz und Güldenstern, an denen das stereotype Zusammengehen als unzertrennliches Paar, das Goethe zuerst empfand, und so geistreich ergötzlich befürwortet, das Allegorische andeutet; nicht ihrer

dramatischen Personen, aber das Allegorische ihrer dramatisch-diplomatischen Mission: der Zwillingschaft unbedingten, jeder Persönlichkeit und „Individualität" baaren Hofschranzenthums; das Allegorische: dass Beide zusammen nur Eine individuenlose Figur vorstellen. Es ist die Every-Man-Allegorie aufs Hofmännische angewendet. — Noch mehr! Das allegorisirende Moral-Play ist für Shakspeare's dramatische Kunst so wenig erloschen und ausgestorben, dass er selbst ein solches, unbeschadet des vollen Realismus der Figuren, dichtete: den Timon.

Wir sprechen nun wieder bei unseren gedruckt ältesten Moral-Plays, mit Mankind als Helden, vor, deren noch zwei: 'The Interlude of Youth' (das Zwischenspiel von der Jugend), und das Sittenspiel, 'Lusty Juventus' (Lustige Jugend), zu erledigen ständen, denen wir aber, da der Charakter dieser Spiele, aus der Erörterung der vorausgegangenen Stücke derselben Gattung genugsam erhellen möchte, in einer Anmerkungs-Notiz unter dem Text vollkommen gerecht werden können. [1])

---

1) The Interlude of Youth. Die black-letter-Ausgabe, gedr. von John Waley um 1554. Waley druckte zwischen 1547 und 1558. Letzte Ausg. von Jam. Arch. Halliwell Brixton Hill 1848. 4⁰. Privatdruck in 75 Abzügen. (Vgl. Hazl. Collect. II, p. 3 ff., wo Halliwell's 'Preface' abgedruckt ist.) Collier, Hist. of Dram. P. Vol. II, p. 313. Die nächst der Waley'schen älteste Ausgabe ist von Wyllyam Copland (Garrick Collect.), der zwischen 1548 und 1561 druckte.

Lusty Juventus. Der volle Titel: An Interlude called Lusty Juventus, Lyvely describing the frailtie of Youth: of nature prone to vyce; by Grace and Good counsayll truy noble to vertue. (Coloph.) Imprinted at London, in Lothbury, ouer agaynst Sanct Margarits church, by Wyllyam Copland, 4⁰. Black-Letter. In Hawkin's Origin etc. I. p. 113. Coll. Hist. of Dram. P. II. 316. Hazl. Coll. II. 41 f. Diese zwei Moral-Plays ergänzen sich als Gegenstücke; Ersteres ist zu Gunsten der römisch katholischen Kirche, das Zweite eifert für die Reformation. „Der Kessel schilt den Ofentopf, schwarz sind sie alle beide"; Black-Letters auch dem Gehalte nach. Der rüstigere aber, der reformatorisch brodelnde Theekessel, 'Lusty Juventus', der den römisch katholischen an sich doch schon hinlänglich schwarzen Ofentopf anschwärzt, in welchem noch obenein der Satan selber sitzt (Sathan the deuyll) und Flüche schwitzt gegen die Reformation, jeder Schweisstropfen ein Black-Letter: 'They will not believe, they plainly say', sagt Teufel, Satan im russigen Theekessel. Collier setzt daher die Abfassung des 'Interlude of Youth' in die Regierungszeit der „blutigen"

Aus dem von Collier unter der Ueberschrift: General-Moral-Plays rubricirten allegorischen Sittenspielen wollen wir ebenfalls nur ein und anderes herausheben. Das erste gleich, das eigenthümlichste: The Nature of the four Elements[1]) „die Natur der vier Elemente", worin die Natur, als Naturforscher und Professor der Naturwissenschaften, einen Vortrag über Naturphilosophie, Anthropologie, Meteorologie, Kosmographie, (de omnibus rebus et quibusdam aliis) hält vor dem denkbar zahlreichsten Auditorium in Einer personificirten Person: vor Menschheit, 'Umanity', und mit der moralischen Absicht, seinen vielköpfigen Zuhörern unter Einem allegorischen Hut die Ueberzeu-

---

Maria; die reformatorische Morality, 'Lusty Juventus' dagegen in die Zeit Eduard's VI., wo erst der papistische Deuyll im siedenden Reformationskessel der 'Lusty Juventus' so jämmerlich schmoren und rumoren, und so höllenschwarzes Blut und Wasser hätte schwitzen können. Ob R. Wever, am Schluss hinter 'Finis' der Autor oder blos der Abschreiber sey, ist, Collier zufolge, nicht so gewiss, wie das Factum, dass 'Lusty Juventus' mehr ein lästiges, als lustiges Stück Arbeit, 'a wearisome performance', ist, „verglichen mit dem 'Interl. of Youth' (compared with The Int. of Y.), fügt Collier hinzu. Für uns wäre aber solcher Vergleich das Lästigste und Beschwerlichste, 'most wearisome'. Wir gehen daher noch weiter, als der Kesselflicker Shy, im Vorspiel zur „Bezähmten Widerspänstigen", der gleich bei Beginn des Stückes zu dem als Lady verkleideten Pagen sagt: „Ein schön Stück Arbeit, Madam Frau! Ich wollt' es wär' schon aus" — und lassen das 'Interlude von der Jugend' nebst seinem Gegenstück, „lustige Jugend", der 'wearisome performance' mit ihm verglichen, — lassen beide Jugendspiele zusammen gleich vonvornherein ausseyn. — 1) 'A new interlude and a merry of the nature of the four Elements, declarynge many proper poynts of phylosophy naturall, and of dyverse straunge landys and of dyverse straunge effects and causes' etc. London, John Rastell, 1519. 8⁰. Black-letter'. Als Zeit der Abfassung hat Dibdin aus der darin vorkommenden Anspielung auf die Entdeckung America's, „vor etwa zwanzig Jahren" ('within this XX year'), das Jahr 1510 annehmen wollen, datirend vom Entdeckungsjahre 1492. Im Stück wird aber Americus Vespucius als erster Entdecker genannt*), der von Cadiz 1497 abgegelte. Collier glaubt daher die Abfassung nicht vor 1517 setzen zu dürfen.

---

*) But this newe lands founde lately,
Ben callyd America, by cause only
Americus dy furst them fynde.

gung von der Nothwendigkeit des Studiums der Philosophie und der Wissenschaften beizubringen. Natur steht nicht auf dem Standpunkt des h. Tertullianus, welcher den Ausspruch that: „Wissen und Forschung sind nach Christus und den Evangelisten überflüssig.“ Unterstützt wird Natur (Natura naturata, erschaffene Natur, im Unterschiede zu Natura naturans, der schaffenden Natur, Gott-Schöpfer) von ihrem Amanuensis, Experience (Erfahrung) und ihrem Famulus, Studious Desire (Lernbegier). Durchkreuzt in diesem edlen Bemühen, in der Erziehung des Menschengeschlechtes durch Wissenschaft und Erkenntniss [1]), wird Natur durch drei lose Buben, zwei allegorische, Sinnliche Begierde (sensual Appetite) und Unwissenheit (Ignorance), und einen Belial von Fleisch und Blut, Kneipier (Schankwirth) genannt in der Studentensprache; Budiker in Berlin, 'Taverner' [2]) in unserem Interlude, welcher, im Bunde mit den zwei andern Schlingeln, dem Studio 'Humanity' den Inbegriff alles Wissens mit dem Burschenlied 'Gaudeamus igitur' und mit dessen Inbegriff und Summa: 'in taberna mori', einzupauken beflissen ist.

Der prologirende Bote (Messenger) empfiehlt das Stück dem Publicum und bittet um Nachsicht mit der Unwissenheit des Verfassers. [3]) Giebt einen Abriss des Inhalts, betont die Nützlichkeit der Kenntniss von den Elementen, zur Erforschung der höheren Werke Gottes [4]), und erinnert nebenbei durch die Bezeichnung eines 'Fool' (Narren) mit dem Worte 'daw' [5]) (Dohle,

---

1) Dieses naturwissenschaftliche Interlude zeichnet sich auch dadurch aus, dass es das erste Stück ist, worin versucht wird, die Wissenschaft durch eine theatralische Darstellung zu popularisiren. (Vgl. Halliwell 'Preface' zu seiner Ausgabe: 'Interlude of the four Elements. An early Moral-Play.' London, Percy-Soc., 1848.) — 2) Das vielleicht erste Beispiel, nach Collier (Hist. of the dram. P. II. 320), dass eine reale Lebensfigur, mit allegorischen Personen zusammen, in einem Moral-Play auftritt. Unter Larven die einzige fühlende Brust eines wirklichen Lumpenhundes.

3) Yet the author hereof requireth you all
Though he be yngnorant and can lytyll skyll
To regnarde his only intent and good wyll.

4) Such things to know furst were most mere study.
Nach Halliwell's Lesart. Hazlitt schreibt 'meet study'. Hilf Sam—, hilf Goedeke!

5) — men count him but a daw.

Jaq-daw) an den ähnlichen Gebrauch dieses Wortes bei Shakspeare. [1])

Natura naturata tritt auf mit 'Humanity' (Humanyté) und Studyous Desyre, welcher eine Figur trägt. [2]) Natur kündigt sich als Gottes weltwirthschaftlicher „Minister“ an, für Erhaltung und Verwesung jeglichen Dings; hält Vortrag über die Eintheilung der Welt in eine obere ätherische, und eine untere elementare, mit den vier Elementen, welche Zeugungen und Fäulnisse bewirken; doch lässt Natura keine eigentliche Vernichtung zu: 'nothing can be utterly odnychelate'. — Lehren, so alt wie die Naturwissenschaft, und die sich 'Humanity' um 1517, wo Regiomontanus, Behaim, Kopernicns bereits der Natura naturata gezeigt hatten, was eine naturforscherische Harke ist, — an der Elementar-Schuhsohle abgelaufen haben musste. Der englische Humanity, der englische Naturwissenschafts-Mensch, dieser freilich steckte um jene Zeit mit gedachten Sohlen noch in der nichtexperimentalen Physik und Optik des Roger Baco, der mit den von ihm erfundenen Vergrösserungsgläsern in der doppelten Macht der mittelalterlichen Naturwissenschaft und in der über ihn von verschiedenen Päpsten verhängten, vieljährigen Kerkernacht dasass als brillenäugiger Schuhu, dessen glotzig leuchtende Pupillen die wenigen, in der Doppelnacht latenten Lichtstrahlen von Naturerkenntniss aufsogen und sammelten, und zugleich die Finsterniss erhellten. Dem Kerkergeschicke nach, der englische Galilei des 13. Jahrh. Als naturforscherischer Schuhu, Minerva's vaticinische Rieseneule, und der Zauberhexe prophetischer Kauz, der seinen Namen- und Geistesvetter, Baco von Verulam, und seinen Nachfolger-Aufklärer der Optik, aber einer nicht mit blossen Vergrösserungs-, sondern mit Prismen-Gläsern ausgelichteten Experimentir-Optik — den Isaac Newton weissagte, der in der Nacht der Optik sprach: Es werde Licht und es ward Licht. Ehre genug für das Interlude von den vier Elementen, dass selbiges, als elementares Klippschulen-Moral-Play des Naturstudiums auf die hohe Schule der

---

1) Good faith, I am no wiser than a daw.
(Henry VI., P. 1. A. II. Sc. 4.)

— 2) 'Portans figuram', einen Erdglobus nämlich.

zukünftigen englischen Naturforschung allegorisch hinweist! Lächeln wir daher nicht überaltklug, wenn Natura naturata noch gut aristotelisch dem nach Belehrung dürstenden Humanyté[1]) demonstrirt; die Erde ruhe im Mittelpunkt der Welt. Die höchsten Gebirge beeinträchtigen die sphärische Gestalt der Erde so wenig, wie die Knötchen des Gallapfels dessen globische Form verunglimpfen.[2]) Luft und Feuer umgeben den Erdball wie das Eiweiss den Dotter[3]), das dem elementaren Darwin von 1517 noch vom Naturanaturatum-Köpfchen trieft, und verweist Studio Humanyté auf den Globus (Figura), den Studious Desyre in der Hand hält. Nachdem Natura sich entfernt hat, führt sein Famulus Stud. Desyre den Vortrag über die Erde weiter fort: dass dieselbe keineswegs auf einer Unterlage stehe, sondern frei in der Luft im Mittelpunkte des Firmaments.[4]) Um die wahre Beschaffenheit der Erde, Umfang, Grösse etc. zu erfahren, ist Stud. Desyre auf dem Sprung, Experyence zu holen, der die erforderlichen Messwerkzeuge dazu hat, da kommt ihm Sensual Apetyte (Sinnenlust), als Narr costümirt, in die Quere, der auch gleich den Stud. Desyre vor die Plempe oder Pritsche nimmt. Seines Zeichens Lustigmacher und Sinnenergötzer, als den er sich zu erkennen giebt[5]), hat er schon Humanity's Herz erobert. Dieser ersucht Stud. Desyre, ihn mit dem lustigen Gesellen einen Augenblick allein zu lassen. Sensual-Apetyte höhnt Humanity aus wegen seines Verkehrs mit dem armseligen Tintenschlucker. Das einzige Studium, des Schweisses der Edlen werth, ist: sich

---

1) O excellent prynce and great lorde Nature.
Oder wie Humanity, bei Hazlitt, Natura naturata titulirt:

O glorious Lord and Prince most pleasant!
Greatly am I now holden unto thee,
So to illumine my mind. — — —

2) No more than the prikkles on a gall.

3) As the whyte aboute the yolke of an egg doth lye.

4) The yerth so hange in the myddes of the fyrmament.

5) Sensual Apetyte.

I am called Sensual Apetyte
All creatures in me delyght:
I comfort the wyts fyve. — — —

gütlich thun [1]), sein Bäuchlein mästen, kurz, leben wie Gott in Frankreich: die einzig ächte Naturwissenschaft frisch vom Fass. Und führt auch gleich den Humanity, mit ihm Ein Herz und Eine Seele, in die nächste Taverne. Wirth (Taverner) augenblicklich zur Hand mit dem Laken als Schürze, das der Apostel aller erschaffenen Fleischsorten voll vom Himmel fallen sah. Sensual Apetyte verlangt Wein, Taverner zählt ihm die Sorten her, die sein Keller auf dem Stapel hat; alle denkbaren seit Noah's erstem Weinrausch. Für Humanity bestellt Sensual Apetyte einen guten gebratenen Kapaun [2]) zum Wein. Taverner muss bedauern: Königs Kapaungreifer hat ihm alle seine Kapaunen aufgegriffen [3]); mit einer fetten Henne könnte er allenfalls aufwarten, die schmore aber im Bratofen [4]) und wird die ganze Nacht nicht aufhören zu schmoren. Das leichte Geflügel wäre ihm eben davon geflogen, und überhaupt, wegen der Leichtigkeit, schwer einzufangen. [5]) Doch kennt er eins, das leichteste und flüchtigste, das die andern Alle fängt und den Vogler dazu: Das Vögelchen heisse „Frauenzünglein". [6]) Kurz, Taverner's Speise-Vorrath besteht — wie Aller seines Schlages, aus einer Schüssel ungesalzener Spässe und einer Terrine fauler Witze. [7]) Wenn's schon eine solche Terrine seyn soll — fährt Sensual Apetyte dazwischen — so sey's eine faule Trine, ingestalt einer

---

1) Ye should ever study principal
For to comfort your life natural
With meats and drinks delicate
And other pastimes and pleasures among
Dancing, laughing, or pleasant song.

2) A good stewed capon.

3) The kings taker toop up each one.

4) She lays at the stew, by this night.

5) Because those birds fly to and fro.

6) It is even a womans tongue
For that is ever stirring.

Nach Halliwell's Lesart — Hilf Goedeke! —
It is evyn a womans toange
For that is ever sterynge.

7) A dyshe of dreggs, a dyshe of draafe.

noch faulern Tine. Ich schlage vor die kleine Line [1]), sie hat eine propere Miene und tanzt wie ein Seraphine. Taverner eilt stehenden Fusses Alles besorgen und herrichten. Sinnenlust und Menschheit entfernen sich, um dem Experience und Studious Desyre Platz zu machen. Dieser zeigt seinem vielgereisten Vetter (Cousin) Experience den von Lord Nature zum Unterricht in der Kosmographie für Humanity bestimmten Globus (Figure) und wünscht die genaue Lage von England auf der Erdkugel zu wissen. Vetter Experience gleich mit dem Zeigefinger zur Hand, der auf seiner Reise um die Welt dem lernbegierigen Studious Desyre mehr Reiche und Länder zeigt, als Satan's Index auf der Zinne unserm Heiland; um eine ganze Halbkugel voll mehr Länder und Reiche, da Satan von America noch nichts wusste, oder noch damit hinterm Berg hielt; am allerwenigsten sich konnte träumen lassen, dass Henry VII. von England den ersten Anstoss zür Entdeckung des Festlandes von America durch Amerigo Vespuccio geben würde, wie Couseyn Experience seinem forscheifrigen Vetter Studious Desyre weismacht.[2]) Von Columbus nicht Eine Sylbe! Von Colombo und seinem Ei, woraus das Küchlein America hervorgekrochen, weiss Vetter Experience gerade soviel, wie Vetter Satan auf seiner kosmographischen Thurmzinne.

Taverner Humanity und Sensual Apetyte unterbrechen Vetter Zeigfingers, des ersten wissenschaftlichen Weltreisenden und Vorläufers von Humboldt's Kosmos, Vorleseweltfahrt mit der Einladung zu Tische, dessen kosmographische Besetzung mit aller Länder und Welttheile Leckerbissen doch das wissenschaftliche Endziel und Ideal aller Forschung ist; Est, Est, Est, Seyn und Essen das Henkaipan jenes fetten italienischen Prälaten beim Kosten des Weins von Montefiascone. Sensual Apetyte ver-

---

1) Sensual Apetyte.
Then we will have little Nell,
A proper wench, she dance well.
('She dauncith well! Halliwell —
Dank Goedeke Samiel!)

2) Whiche the noble kynge of late memory,
The moste wyse prynce the VII. Henry
Causyd furst to be founde.

misst an der Speisetafel nichts, als eine Schüssel „Rosenwasser" zum Händewaschen und fragt den Wirth, ob dergleichen zu haben. [1]) „Ob! — Und was für Rosenwasser! Und von was für Rosen destillirt! Von einer Rose, die sich gewaschen hat und riecht, wie damit gewaschen; und die täglich ein Quart davon verzapft".[2]) Nun wünscht Sensual Apetyte, was Frosch in Auerbach's Keller thut: nämlich eine Pinte dieses Rosenwassers dem Taverner über die kahle Platte zu giessen.[3]) Am liebsten liesse sich Taverner die Nymphe selbst über den Kopf kommen, das „schöne Mensche, genannt Rose"[4]), der selbst Ernst Schultze's bezauberte Rose und Werner's — nicht Ta-verners, sondern Zacharias Werners — Karfunkel-Rose, nicht das Wasser reichen. 'By God!' ruft Taverner enthusiastisch 'a prety gyrle', ein netter Kerl, die Rose! Die Rose von Saron und die Rose auf dem Haufen Waizen, womit König Salomon im hohen Lied Bauch und Nabel seines Liebchens vergleicht, sind Hundsrosen (rosae caninae), wo nicht Bauch- und Gesichtsrosen gegen diese Rose. Und wie sie tanzt! wirbelt und rundet [5]) und Cotillons schwenkt, dass ihr Cotillon ihr über den Kopf kommt — Die leibhafte Seerose, schwimmend im eigenen Rosenwasser. „Ach du mein Herrgott!" das Trip-

---

1) Sensual Apetyte.
Merry thus canst thou tell us yett,
Where is any rose water to get?

2) Taverner.
Ye, that can I well purvey,
As good as ever you put to your nose,
For there is a feyne wenche callyd Rose
Dystylleth a quarte every day.

3) Sensual Desyre.
By god, I wolde a pynte of that
Were powryd enyn upon thy pate. — — —

4) Taverner.
Yed I had lever she and I
Were both to gyther secretly.

5) Taverner.
For by god, it is a prety gyrle.
It is a worlde to se her whyrle
Dounsynge in a rounde.

grösserer Narr bist du", bringt der auf den Namen Moros, „Narr" schlechthin, getaufte Held des Stückes zu vollen Ehren. Aus dem Titel schon, der 15 Spielpersonen nennt, die sämmtlich von fünf könnten gespielt werden[1]), liessen sich so viele Morose schneiden, als Personen im Personalregister überflüssig sind. Moros, Narr und Schuft unter Einer Kappe, führt das Stück mit einem Volksliedchen, einer Hanswurstjacke von Strophen aus allerlei Volksliedern, ein. „Wer noch mehr verlangt" — schnappt Moros ab — „der singe sich selber eins".[2]) Discipline (Zucht) rüffelt ihn wegen seiner Bübereien. Piety und Exercitation (Frömmigkeit und fromme Uebung) vereinigen sich mit Discipline, um diesen Mohren von Moros weiss zu waschen, der von innen ein Mohr ist, schwarz von Herz und Seele.[3]) Gegen diesen inwendigen Mohren braucht Discipline die homöopathische Cur, indem er Moros mit der Bussgeissel schwarz und blau peitscht. Zu einem so dickhäutigen Moros, von innen und aussen mit der Bussgeissel gegerbt, empfängt Moros von Idleness (Müssiggang), Incontinence (Unenthaltsamkeit) und Wrath (Ingrimm) das Narrenscepter, das Holzschwert in die eine Hand, und in die andere, was den grössten Narren in den Augen der Klügsten zum grössten Weisen, und sie selbst zu dessen Narren macht: einen Sack voll Gold. Mit solchen Rathgebern und einer Dienerschaft, wie Impiety (Gottlosigkeit), Cruelty (Grausamkeit) und Ignoreince (Unwissenheit) wird der Millionär Moros zum millionnärrischen Narren, zum Drachen auf dem Goldlager, und räumt unter dem protestantischen 'people' auf, als wär' er die „katholische Maria"; oder Don Carlos der Birbone, so pritschenhaft toll, dass ihm God's Judgment (Gottes Gericht) selber die Zwangsjacke anlegen muss vom Schnitt einer Narrenjacke.

Nun nimmt ihn Confusion (Verwirrung, Bestürzung)

---

and specially for such as are like to come to dignitie and promotion: As it may well appeare in the Matter folowynge. Newly compiled by W. Wager. — Imprint at London by Wyllyam How' etc. ohne Jahreszahl. Näheres über diesen 'Wager' ist nicht bekannt. — 1) Foure may playe it easely.

2) If You will any more, sing it yourselfe.

3) Discipllin.
Which procedeth from a wicked harte.

huckepack und trollt mit ihm ab, geradeslaufs zum Teufel.[1]) Moros freut sich wie närrisch, dass er nun wieder mit dem Teufel wird zur Schule gehen[2]), der höhern Schule aller Teufelsnarren und Narrenteufel, mit goldener oder blos vergoldeter Pritsche, als Scepter, in der Hand, und dem Sack Gold, inform einer Reichskrone oder eines Narrenkegels, auf dem Kopf. Oder als legitimes Teufelshorn auf dem kopflosen Prätendentenrumpf toupirt, zum Aufspiessen der mit dem Kopf verlorenen und mit dem Blute des Volkes wieder auf den Moros-Rumpf fest zu kittenden Stamm-Krone, die vorläufig Don Moros als Legitimation in effigie mit dem Mordbrenner- und Henkerglüheisen auf Brust und legitimem Gesäss eingebrannt, und durch die Beischrift 'Yo el Rey' sanctionirt, zur Schau trägt.

Stellt sich nicht etwa der Teufel selber in einem anderen Moral-Play: 'Like will to Like': „Gleich und Gleich gesellt sich", mit solchem Wappen-Brandmal dar? Mit seinem Namen, 'Lucifer', auf Brust- und Hintertheil?[3]) Begrüsst von Nichol Newfangle, dem 'Vice' im Stücke, als „Gott Vater" (Godfather); zu deutsch: Gevatter? Und tanzen nicht Teufel und Vice den Kehraus mit dem dritten Gesellen im Bunde, einem Köhler, einem köhlergläubigen Kohlensackträger? Der Kohlenhändler hat sich mit leeren Säcken eingestellt, da er sämmtliche Kohlen zu frommen Zwecken um ein Billiges verkaufte, für drei Peeks den Scheffel[4]) — ein Spottpreis im Vergleich zu der Summe, die Don Moros als Don Carlos für seine von den Brandstätten eingeäscherter Städte und Dörfer stammenden Kohlen von Mönch- und Nonnen-Klöstern erhalten wird, denen er seinen Kohlenvorrath gleichfalls zu frommen Zwecken, als Brennmaterial nämlich für demnächstige Ketzer-Scheiterhaufen, abgelassen. In besagtem Sittenspiel, 'Like will to Like', tanzt denn Nichol Newfangle, vorbemerktermaassen, der Vice, Fool oder Moros dieser Moral-Farsse, mit Teufel und Köhler (Collier) den Schlussreigen, nach dem beliebten Volks-

---

1) Confusion.
I will carry thee to the Devill in deede. — — —

2) Moros.
An other while with the Devill I must go to schole.

3) His name written on his back and breast.

4) — only three peeks to the bushel.

liede 'Tom Collier of Croidon', das schon frühzeitig auch in englischen dramatischen Volksspielen Bürgerrecht erlangte, und auch bald als Theaterstück: 'Grim the Collier of Croydon' an uns vorüberhuschen wird. Das sprüchwörtliche Anhängsel zum Titel unseres Moral-Play[1]): 'quoth the Devil to the Collier' („sagte der Teufel zum Köhler") kündigt letzteren als überzählige Schlussfigur an. Dass Newfangle, als Vice, zu allerletzt vom Teufel geholt wird, versteht sich bei einem Moral-Play wohl von selbst. Das Personal ist aus wirklichen und figürlichen Personen gemischt. Zu ersteren zählt Newfangle selbst und seine Genossen, worunter Piers Pickpurse (Börsenschnapper) und Cuthbert Cutpurse (Beutelschneider), dergleichen Gelichter, um Don Moros' Fahne zu Tausenden geschaart, dem Teufel und Köhler in die Hände arbeitet. Die allegorischen Personen bestehen aus lauter Biedermännern; Good Fame (guter Ruf), Severity (Strenge), Virtuous Life (Tugendhaftes Leben), God's Promise (Gottes Verheissung), und Honour (Ehre). Schliesslich wird Virtuous Life von Honour gekrönt, während Newfangle und Genossen zum Teufel fahren. Wär's doch mit dem Don Moros der Gegenwart auch schon so weit! Möchte dann immerhin die „tugendhafte" von allen Teufeln, in Gestalt des Teufels Legio, gerittene Isabell-Stute sich im Triumphe von diesem in ihr Mutterland zurückreiten, und vom Köhler mit dem Rosetten- oder Fiocco-Schmuck, der goldenen Rose, sich, als 'Virtuous Life', krönen lassen.

Nun über Ein Handtuch, wie der Dorfbarbier Adam den Strich Bauern, einen ganzen Rummel Moral-Plays eingeseift und rasirt! Lupton's 'All for Money'[2]) („Alles für Geld"), dessen gesammtes Spielpersonal, 32 allegorische Ducaten-Männlein und Weiblein sich gegenseitig in Einen Napf — verbotenus — speien. Geld vomirt Vergnügen (Pleasure), Vergnügen giebt Sünde von sich als ausgewürgten 'Vyce' mit dem Holzdolch. Dieser kotzt Verdammniss (Damnation) mit einer schrecklichen Larve ('a terrible vizard') vor dem Gesicht u. s. f. Der „Alles-für-

---

1) 'An Enterlude intituled Like will to Like, quod the Devel to the Colier, very godly and full of pleasant mirth' etc. Made by Ulpian Fulwel. Imprint. at London by John Alide Anno Domini 1568. In Hazlitt's 'Collection', Vol. III, das letzte Stück. — 2) London 1578. 4°.

Geld“ (All for money) kauft sich die ganze olla potrida, den ganzen Topf honey-money-Speise — Spei-se per diaeresin — wie Rothschild die ganze mit bankbrüchigen Ausbrüchlingen vollgespieene Börse, und verschlingt sie wie 'nen Happen. Den All-for-Money verschluckt Judas Ischariot, und diesen zuletzt mit dem Gesammtbörsenpudding im Leibe der Teufel, und speit sie, wie des Müllers Ducaten-Esel im Märchen, mit einem grossen Krach von hinten und vorn in die Hölle, 'vomunt ut edant, edunt ut vomant', sagt der römische Moral-Play-Philosoph.[1] 'All-for-Money', es ist das eigentlich englische, das genuin englische Moral-Play, und würdig, als Wappen-Devise, dicht neben 'Rule Britannia' zu prangen. Nur in der Bilance von Schlucken und Spucken hält es der grossbritanische All-for-Money-Löwe, der umgeht, rund um die Erde, und sieht wie viel er von ihr verschlinge, nicht mit dem Teufel im Moral-Play 'All-for-Money', der den ganzen Schwamm, den er eingeschnappt, wieder auswürgt. Der grosse insulare Allerwelt- und Allergeldschlucker giebt nichts wieder von sich, oder speit sieben jonische Inselchen, die seinen Magen als Stimulanzen, wie Kieselsteine den Strausenmagen, nur schärfen sollten, aus, um mit desto grösserem Appetit die umfangreichsten Eilande, oder Lande schlechtweg, und zwar wie Austern zugleich mit dem Seewasser, zu verschlucken. —

'The three Ladies of London'[2]); 'The three Lords and the three Ladies of London'[3]); 'The Contention

---

1) Sen. De Consol. c. XI. „Sie erbrechen sich, um zu essen, und essen, um sich zu übergeben.“ — 2) Dodsleys old Engl. Plays (Collect. Hazl.), Vol. VI. Erster Druck 1584. 4°. Black-letter. Die Moral ist auch in diesem Stück gegen den in Lucar (lucrum) personificirten Geldwucher gerichtet. Die drei Ladies von London Allegorien von Lucar, Love und Conscience, beide letztern von Lucar corrumpirt. Was hindert die böse Welt, in diesen Allegorien die Allegorie von London selbst, oder gar von England mit seinen beiden, durch Lucar verderbten Schwestern zu erblicken? — 3) Vol. VI. Hazl. Collect. 1590. 4°. Black-letter. Das Seitenstück dazu. Die „drei Lords von London“ sind: Policy, Pomp, Pleasure. Die drei Ladies: Love, Lucre, Conscience. Der grösste Theil dieses Moral-Play ist in blank verse, wodurch dasselbe von allen andern Moral-Plays, deren keines diese Versart darweist, sich unterscheidet.

between Liberality and Prodigality. „Hader zwischen Freigebigkeit und Verschwendung“[1]) — betreffs dieser und anderer noch rückständigen Rester Moral-Plays im „allgemeinen“ Charakter, theilen wir den Geschmack des Propheten, hinsichtlich alles dessen, was nicht kalt und nicht warm ist, und den Geschmack des Teufels im Moral-Play: All-for-Money — und lassen uns auf keine Analyse derselben. oder auch nur auf eine Inhaltsangabe ein, nicht für alles Geld in der Welt.

Dem einzigen erhaltenen Moral-Play eines „der Väter des englischen Drama's“, John Skelton's[2]) allegorischen Interlude:

---

1) Hazl. Coll. VIII. Vor Königin Elisabeth 1600 gespielt, dem Rob. Greene zugeschrieben, angeblich nach einem alten von ihm umgearbeiteten Moral-Play. Gedr. 1602. 4°. — 2) John Skelton, aus der Grafschaft Norfolk, um 1460 geboren, studirte zu Cambridge*) und Oxford. Auf der Oxforder Hochschule erhielt er das Laureat, kurz vor 1490, um welche Zeit er schon die Briefe des Cicero, den Diodorus Siculus**) und verschiedene andere lateinische Werke in's Englische übersetzt hatte. Der Titel 'Poeta laureatus' ist nicht in dem heutigen Sinne zu nehmen; ein gekrönter Hofpoet, dessen Lorbeerreiss mit dem des Musengottes meist nur das gemein hat, dass der Zweig, invita Daphne gepflückt, die Stirn schmückt und auf das Laureatengehirn die Wirkung eines Mohnkranzes, oder die betäubende des Lorbeersaftes von Laurus Caustica, und auf das poetische Genie des Gekrönten die blitzschnell tödtliche Wirkung der Cyansäure ausübt. Zu Skelton's Zeit bedeutete der Ehrentitel Poeta laureatus einen in Grammatik, Rhetorik und Verskunst erlangten akademischen Grad, bei welcher Gelegenheit der Graduirte mit einem Lorbeerkranz auf dem Haupte erschien.***)

---

*) Skelton selbst, in seinem 'Eulogium cousolationis', singt:

Alma parens o Cantabrigensis etc.,

mit der Randglosse: 'Cantabrigia Skeltonidi laureato primam mammam eruditionis pientissime propinavit.' (The poetical works of John Skelton, with Notes etc. by the Rev. Alex. Dyce, in two Voll. Lond. 1843. Vol. I. p. 207. — **) Epystlys of Tulle und The boke of Diodorus Siculus. Ersteres verloren; von letzterem ist ein Ms. zu Cambridge erhalten. Beider Uebersetzungen gedenkt Skelton in seinem Poem 'Garlande of Laurel':

Of Tullus Familiaris the translacyon'.
(Vol. I, p. 409, v. 1184.)
'Diodorus Siculus of my translacyon'.
(Ebendas. p. 420, v. 1497.)

— ***) Mehr über Laureatpoeten alter und neuerer Zeit findet man in

'Magnyfycence'[1] (Prachtliebe), müssen wir nun die gebührende Ehre zu erweisen uns beeilen. Um so beflissener, als dieses

1) 'Magnyfycence, a goodly Interlude and a mery, deuised and made by Mayster Skelton, Poet Laureate' gedr. von John Rostell, ohne Druckernamen und Jahreszahl. Warton lässt es 1533 erscheinen. Verfasst war es bereits 1523, da Skelton das Stück unter anderen seiner Schriften im Poem 'Garlande of Lawrell', welches 1523 von R. Faukes gedruckt wurde, namhaft macht.

Wenige Jahre nachher wurde unser Laureat 'ad eundem' zu Cambridge zugelassen: 'An. Dom. 1493 et Henr. 7 nono' etc. Dann 1504—5 die Lorbeerkrönung erneuert; mit einem von König Heinrich VIII., dem Laureaten verliehenen lorbeergrünen Ehrenpelze als Zugabe. Sein Patent, als bestallten Hoflaureatpoeten, datirte, laut Abbé du Resnel, aus 1512 oder 1513. Ausserdem war Skelton auch noch transmariner Laureat, 'transmarinis partibus' gekrönt, über den Aermel-Canal hinaus, ein übercanalisirter Lorbeerpoet, wie ein lateinisches, vier Grossoctavseiten langes Epigramm bezeugt mit der Ueberschrift: 'In clarissimi Scheltonis Lovaniensis*) (Löwen) Poeta laudes Epigramma', aus dem Jahre 1519, von Robert Whittinton, oxonischem Protovates, zu deutsch: Oxford'schem Oberdichter.

1498 trat Skelton in den heiligen Priesterorden. Er wurde nach und nach als Subdiaconus, Diaconus und Presbyter ordinirt. Das Jahr, wann er das Erzieher- und Lehrer-Amt beim Prinzen Henry, König Henry's VII. zweitgebornen Sohne, nachmals Henry VIII., und Fünffrauen-Blaubart, antrat, ist nicht festgestellt. Wie Skelten in seinem Laureatpoeten-Poem, 'Garlamd of Laurel' berichtet, hatte er einen „Fürstenspiegel", 'Speculum Principis'*) für seinen Zögling verfasst, 'to bere in his honde', „in seiner Hand zu tragen", worin der königliche Zögling, wie Macbeth im Banquo-Spiegel eine Reihenfolge von Königen, eine ähnliche von theils geköpften,

Selden's, 'Titles of Honor' p. 405, ed. 1631; bei Abbé du Resnel: Recherches sur les Poètes couronnés, — Hist. de l'Acad. des Inscript. (Mêm. de Littérature X. p. 507). Warton's Hist. of E. P. II. 129. ed. 4°. (II. 48; III. 126—29. ed. Hazl.); Malone's Life of Dryden (Prose Works) p. 78; Devon's Introd. to Issue Roll of Thomas etc., Brantingham, p. XXIX. und dessen Introd. zu 'Issues of the Exchequer' etc. XIII — Citate, sämmtlich Pfauenfedern einer im Gänseparademarsch aufziehenden Krähenschaar entrissen, mit Rev. Alex. Dyce's 'Some account of Skelton and his writings' (Poet. Works I. p. XII) als vorletzter, und mit dieser unserer Anm. als letzter, eines Citaten-Abschreibers Laureaten-Lorbeers würdiger Krähe. — *) Poet. W. I. p. 410.

Moral-Play von allen ihm vorhergegangenen das erste ist, das den Namen des Verfassers an der Stirne trägt.

---

theils verstossenen gekrönten Gemahlinnen schauen konnte. Skelton's Speculum Principis ist, wie Banquo's, verschwunden. Doch an ihren Früchten lassen sich auch die „Fürstenspiegel" erkennen. Der gelehrte Skelton, den Erasmus „den Zünder und das Licht der britannischen Wissenschaften"*) nannte, erzog in seinem Prinzen ein Speculum Principis, als hätte er ihn verfasst, einen gelehrten Buchkönig, mit rother Tinte geschrieben auf Blättern aus Todesurtheilen, und theologischen Streitschriften mit dem Scharfrichterschwert als Feder, und diese in einen blutigen Rumpf, als Tintenfass, getaucht. Skelton selbst verstand den Dienst, den Frauendienst insbesondere, wenn er auch nicht gerade, wie sein königlicher Zögling, den Frauen zunächst mit dem palus ruber des Horazischen truncus ficulnus aufwartete, und dann erst mit dem palus ruber des Scharfrichters. Aber eine Concubine hielt er sich doch, unbeschadet der Priesterweihen, mit welcher Skelton mehrere Kinder zeugte und um derentwillen er von seinem Diöcesan, dem „blutiggesinnten" und sittenlosen Richard Nykke**), Bischof von Norwich, einem Speculum Episcoporum, der so viele Concubinen nebeneinander hatte, als König Henry VIII. Frauen nacheinander, seiner Priesterwürden und Aemter entsetzt wurde.

Ein lustiger Bruder war bei alledem unser cis- und transmariner Priester-Laureatus John Skelton, dessen Possen und Hanswurstiaden, als Dichter und Kanzelprediger im Styl Abrahams a Sancta Clara, jene schnurrigen 'Merie Tales of Skelton', „Skelton's kurzweilige Erzählungen" hervorrief, aus Anekdoten über Skelton's lockeren Lebenswandel und aus seinen Spässen zusammengestellt.***) Gegen Christopher Garnesche, Kammerherrn Heinrich's VIII., schrieb Skelton bissige, vom König bestellte Satyren, der sich an dieser versificirten Bärenhetze zwischen seinem Hoflaureaten und geadelten Kammerdiener weidlich ergötzte; ferner

---

*) In der Dedication einer Ode: 'De laudibus Britanniae' etc. an den neunjährigen Prinzen Henry, Skelton's Zögling: — — — 'Skeltonum unum Britannicarum literarum lumen ac decus'. (Erasmi Opp. I. 1214. 1216. ed. 1703.) — **) 'The bloody-minded and impure Richard Nikke (or Nix)' „Schnee", a non nivendo; Schnee wie der, den man im Februar neben den Berliner Rinnsteinen zusammengeschaufelt erblickt: ein Mittelding von Nix als Gossen-Nixerich, und Strassenkoth, der im Geruch unabgeführten Abfuhrkothes steht: 'Cui' (Nixo, nämlich Richardo Nykkio) 'utcumque a nive nomen videatur inditum, adeo nihil erat nivei in pectore — ut atro carbone libidines ejus notandae videantur.' (Godwin, De Praesul. Angl. p. 440, ed. 1743. — Dyce, 'Some account.' p. XXVIII, n. 1.) — ***) P. Works, Append. I. p. LVIII—LXXIII.

Die moralische Tendenz dreht sich um das Schicksal der weltlichen Prachtliebe und Grösse, deren Nichtigkeit imwege alle-

---

Spottgedichte gegen Alexander Barclay*), Gaguin**) und Lily***), die wir in den 'Works' vermissen. Die Satyren gegen Garnesche stehen Vol. I. p. 116—131.

Skelton's berufenstes Poem: Guarlande of Laurell' (ed. 1523), so betitelt vom Lorbeerkranz, den auf Wunsch der Comtesse of Surrey, Skelton's Gönnerin, eine Gesellschaft von Edelfrauen dem Dichter flochten, war vielleicht ein Vorbild für Lope de Vega's ähnliches Poem 'Laurel de Apolo'†), so ähnlich ungefähr, wie ein Lorbeerkranz einem Lorbeerwald, den Skelton nicht sieht vor lauter, ihm tiefer als um die Stirn, nämlich um die Augen geschlungenem Lorbeerkranz. Lope's Laurel verherrlicht die mitlebenden Dichter; Skelton windet sich den 'Garland' und, bemerktermaassen, als Augenbinde, blind in Selbstbewunderung, und blind gegen die Verdienste und Vorzüge seiner englischen Berufsgenossen, von denen er nur das Kleeblatt Chaucer, Gower und Lydgate in seinem 1600 Verse siebenzeiliger Strophen zählenden, autoapotheotischen Selbstkrönungspoem lobpreisend erwähnt, und nur in Erwiderung der ihm von jenen drei Erzvätern der englischen Poesie dargebrachten Huldigungen.††) Durch die

---

*) Verf. des Poems 'The Ship of Fooles' („Das Narrenschiff") um 1500. Eine anglificirte Uebersetzung von Seb. Brandt's „Narrenschiff" (1494), das in französische Verse von Pierre Riviere (1497), in französische Prosa von Jean Drouyn (1498), in lateinische Verse von Jacob Locher (1497), Schüler Seb. Brandt's, bereits war übertragen worden, worauf Alex. Barclay sie in englische Octaven-Stanzen aufbauschte. — **) Rob. Gagwyne oder Gaguin, französcher Mönch, Chronist und Classicist. — ***) William Lily, Grammatiker, gegen den Skelton mit lateinischen Versen boxte. — †) Gesch. d. Dram. IX. S. 621. —

††) Mayster Gower to Skelton.

Brother Skelton, yor endeuorment
So have ye done, that meretoryously
Ye have deseruyd to have an emplement
In our collage above the sterry sky,
Bycause that ye encrease and amplyfy
The brutid Britons of Brutus Albion
That welny (never) was loste when that we were gone.

(P. W., Vol. I. p. 378 f. v. 407 f.)

Poeta Skelton to Maister Gower. Dankt geschmeichelt deprecirend, worauf Chaucer mit seiner Huldigungsstanze vortritt, den Dichter des „Lorbeerkranzes" über den grünen Klee lobpreisend, den hierauf der Gefeierte in seinem stanzirten Gegencompliment behaglich wiederkäut. Und so küssen sich Mayster Lydgate und Poeta Skelton die gegenseitigen

gorischer Schattenbilder, d. h. durch Nichtexistenzen, durch die Nichtigkeit blosser Namensfiguren, aufgezeigt wird. Magnifi-

---

Stanzen ringeln sich kürzere, zuweilen mit lateinischen und französischen Phräschen makaronisch durchschlängelte Verslein. Einzelne schmuckreich ornamentirte Schilderungen, wie beispielsweise die des Gartens im Palaste der Göttin Fama, wechseln ab mit rhypographischen Rüpeleien und Zotenspässen, dass man zweifelhaft wird, ob dieser Lorbeerkönig aus apollinischen Lorbeerzweigen von Laurus nobilis, oder aus — Ziegenlorbeer geflochten ist.

Unser drei- und vierfach, dies- und jenseits des Canals, und zuletzt von seinen eigenen Händen laureatisirter, wie der Wiedehopf nach Plinius, sich selbst mit Lorbeerblättern purgirend, vom Rüpel zum Poeten sich mit ganzen Lorbeerguirlanden selbst klystierender Hofdichter und Hofprediger hatte sich einezeitlang, nächst Heinrich's VIII. königlicher Gunst, auch der Protection des mächtigen Cardinal-Ministers, Wolsey, zu erfreuen, den er zugleich mit dem königlichen Herrn in lateinischen Versen, anwartschaftlich einer ihm versprochenen Präbende*), besang. Hat er nun die

---

Schmeichelcouplets von den Lippen. Ausser diesen drei Patriarchen der englischen Erzählungspoesie im 14. und 15. Jahrh. und dem vierten im Bunde, dem Garland-Dichter, ward noch ein Schock schriftstellerischer Grössen der alten classischen und der Literatur des 16. Jahrh. von Pallas belorbeert. — *) Eines dieser Carmina ist an König und Minister in Comp. adressirt:

Ad serenissimam majestatem Regiam, pariter cum Domino Cardinali,
Legato a latere honorificatissimo etc.

Perge, liber, celebrem pronus regem venerare
Henricum Octavum, resonans sua praemia laudis.
Cardineum dominum pariter venerando salutes
Legatum a latere, et fiat memor ipse precare
Prebendae, quam promisit mihi, credere quondam.

Mit einem Anhängsel von kurzen englischen, nach Skelton „skeltonische" benannten, Viersylblern, als supplicirenden Lämmerschwänzchen:

Twene hope and drede
My lyfe I lede
But of my spede
Small sekerness;
Howe be it rede
Both worde and dede
Should be agrede
In nohleness. etc.

Dem Cardinal widmete Skelton eine kleine Schrift in Prosa: 'The Boke of three Fools' („Das Buch von den drei Narren"), worin der Geld-

cence, ein Opfer seines trügerischen Dieners und Rathgebers: Fanzy (Einbildung), Counterfet Countenance[1]) (verstellter

1) Der Allem einen Anstrich zu geben weiss, einen „Schick", Countenance' charakterisirt sich selbst als solchen:

And countenance it denly,
And defende it manerly. (v. 420.)

Präbende nicht erhalten, ob aus diesem oder einem anderen Grunde — genug, das panegyrisch zu den Füssen des Cardinals mit speichelleckenden Versen wedelnde Windspiel springt plötzlich mit der Wuth eines tollen Hundes auf den Cardinal-Legaten ein, und versetzt ihm in zwei Gedichten: 'Why come ye not to Courte' („Warum kommt Ihr nicht an den Hof") und 'Speke, Parrot ("Sprich Papagey") die lymphatischsten Bisse. Vor des Cardinals glühender Purpur-Rache flüchtete Skelton in ein Versteck der Westminsterabtey, wo er bei dem ihm befreundeten Abte Schutz fand. Hier scheint Skelton bis an seinen Tod gehaust zu haben, der am 21. Juni 1529 eintrat. Sein Grabmal in der St. Margarets Kirche trägt die Inschrift: 'Joannes Skeltonius vates Pierius, hic situs est' („Hier liegt J. Skelton, Pierischer Sänger").

Den genannten Geisselpoemen fügen wir noch die satirischen Gedichte: 'The Bowge of Court' und 'Colyn Cloute' hinzu. Ersteres, in der Chaucer-Strophe stanzirt, nennt sich nach einem dem Dichter im Traum erschienenen Hof-Schiffe, dessen vorzugsweise aus Frauenschaften bestehende Mannschaft sammt der Schiffspatronin allegorische Damen sind, dergleichen wir in dem Traumpoem des Schotten Dunbar, und, vor diesem, in Chaucer's, italienischen Mustern nachallegorisirten Visionen fanden. Die Schiffseignerin, Dame Saunce-pere (Dame Ohnegleichen), Dame Fauore auf goldenem Throne prangend, wird sammt diesem mit allen den sinnbildlichen Prunkfarben geschildert, die, in ähnlichen allegorischen Gespensterschiffen und Charonsbarken voll todtgeborener Seelen einer todten Poesie längst erloschen und verblasst, hier abermals mit dem borstigen, in uropoetische Wasserfarben getauchten Pinsel der satirischen Allegorie übertüncht, hell und grell wieder zum Vorschein kommen. Dame Desyre (Begierde), Dame Bon Aventure (Gut Abenteuer), Dame Pece (Peace, Frieden) u. A. wässern sämmtlich des Traumdichters Farbentopf zu allegorisch uropoetischen Schiffstincturen, womit sich der Dichter selbst, in

narr, Neidnarr und Wollustnarr gegeisselt werden, mit Riemen, die der Geissler aus seinem eigenen Rücken unbewusst schneidet. (Works, p. 199—205.)

*) — the shyp that ye here see,
The Bowge of Courte is hyghte for certeynte.

Anstand), Crafty Conveyannce[1]) (listige Eingebung), Clokyd Colusyon (verhüllte Durchstecherei), Courtly Abusion (höfi-

1) Der Honig um's Maul zu streichen versteht; Der's Einem unter den Fuss giebt. Unterstecker, Insinuant, Einbläser.

eine allegorische Figur, 'Drede' (Befürchtung), umschmückt, wie die Hotentotin mit einem Destillat von uropoetischem Kuhm — als Kosmeticum sich allegorisch aufglänzt: Toilettenspiegel und Putzdame in Einer Person. Nun erst bemannt der Visionsdichter, als 'Drede', das Visionsschiff mit satirischen Visionsfiguren, 'Fauell' (Schmeichelrede), Suspeete (Verdacht), Ryotte (Zechgelage) etc. und verwickelt sie mit sich selber in Wechselgespräche von so allgemeinster, in der Selbstcharakterisirung ihres Lasterbegriffes so verblasener Satire, dass wir deren parodirenden Stachel in Alex. Dyce's enkomiastischer Illustration dieses Poems und dessen allegorischer Phantome zu finden geneigt wären; „deren Kühnheit und Bestimmtheit an der Charakterzeichnung seit Chaucer kein Poet vor Skelton entfaltet, und keiner von den gleichzeitigen Dichtern, mit der einzigen Ausnahme des brillanten Dunbar, zu erreichen vermocht hätte".*) Dagegen theilen wir durchaus nicht Alex. Dyce's Verwunderung, dass Mr. D'Israeli, der als warmer Eulogist Skeltons hervorgetreten**), dessen 'Bowge of Courte' mit keiner Silbe erwähnt: Aus logischem Eulogismus offenbar nicht erwähnt, um seinen Lobpreis mit dem 'Bowge' keinen Dämpfer aufsetzen zu dürfen. Als kluge eulogistische Ratte überliess er Skelton's „Hofschiff" seinem Schicksal und liess es im Meere des Stillschweigens versinken. Thut das doch der Dichter selber, der, als 'Drede' schliesslich über Bord springt***), um sich zu retten, nichts mitnehmend als seinen allegorisch-satirischen Farbentopf, das Tintenfass und seinen Pinsel, die Feder.

Mehr Galläpfelsäure und Vitriol im Tintenfass verräth Skelton's gegen die Geistlichkeit gerichtetes satirische Poem in kurzen „skelto-

*) — 'he (Skelton) introduces a series of characters delineated with a boldness and discrimination which no preceding poet had displayed since the days of Chaucer, and which none of his contemporaries (with the sole exception of the brillant Dunbar) were able to attain.' (Some Account etc. p. XLVII.) — **) Amen. of Lit. II. p. 69. —

***) — the shypborde faste I hente,
And thoughte to lepe
Caught penne and ynke. (v. 530.)

scher Missbrauch) und Foly (Thorheit), schliesslich von Adversyty' (Missgeschick) angefallen und beraubt, und von diesem, als

---

nischen"*) Versen: Colyn Cloute. Eine Nagelprobe (ex ungue Satyrum) wird genügen:

My name is Colin Cloute.
I purpose to shake oute
All my connyng bagge,
Lyke a clerkely hagge,
For though my ryme be ragged,
Tuttered and iagged,
Rudely rayne beaten,
Rusty and moughte eaten,
If ye take well therwith,
It hath in it some pyth,
For, as farre as I can se,
It is wronge with eche degre:
For the temporalte
Accuseth the spiritualte;
The spirituall agayne
Dothe grudge and complayne
Upon the temporall men;
Thus eche of other blother
The tone agayng (against) the thother:
Alas, they make me shoder!
For in hoder moder
The Churche is put in faute!
The prelates ben (be) so haut,
They say, and loke so hy,
As though they wolde fly
Aboue the sterry skye.**)

S. W. I. p. 313. v. 49 ff.

---

*) In Al. Dyce's Ausgabe sind Beispiele von skeltonischen und maccaronischen Versen die Hülle und Fülle aufgehäuft (Examples of the metre called Skeltonical, p. CVII—CXXX). Zur Vollständigkeit dieser Versart gehört der fortlaufende Gleichreim, z. B.

A Knave wyll counterfet now a knight,
A Lurdayne lyke a Lorde to fyght,
A Mynstrell lyke a man of myght,
A tappyster lyke a lady bryght. etc.

— **) 'The velocity of his verse has a corol of its own. The rhimes ring in the eare, and the thoughts are flung about like coruscations.'

Gefangener, an Poverty (Armuth) überliefert wird. Im Gefängniss bieten Despare (Verzweiflung) und Myschefe (Unheil) Seiner nun selbst im Carcer brummenden Magnificenz Strick und Messer als einzige Rettungsmittel an. Magnyfycence greift nach dem Messer, um seinem magnifiken Elend ein Ende zu machen. Da erscheint Good Hope (Gute Hoffnung) und Redresse (Wiedergutmachung) und rathen ihm Rhabarber der Reue ('rubarbe of repentance') mit einigem „geistlichen Gummipulver ('gostly gommes') und ein paar Drachmen „Andacht" ('drammes of devocyon') vermischt, zu nehmen. Magnificence macht alsdann die Bekanntschaft von Cyrcumspeccyon (Umsicht) und Perseverance (Beharrlichkeit), folgt der Leitung dieser Seelsorger und führt ein erbauliches Leben in Busse und Zerknirschung, in Sack und Asche, des Pudels Kern aller irdischen Magnificenz, mit Ausnahme der Vaticanischen. Ein paar Worte über die Eröffnungsscene werfen wir dem in Sack und Asche begrabenen Magnyfycence, als allegorische, das ewige Schweigen, 'the rest is silence', verbildlichende Sargschollen nach.

Felycyte (Glückstand) prologirt das Stück mit der Betrachtung, wie wenig der Mensch den 'Welth' (Wohlstand) zu ertragen vermag.[1]) Hinzutretend liefert gleich Lyberte (Freiheit) den

---

1) But men nowe a dayes so unhappely be vryd
That nothynge than welth may worse be enduryd.

Fälschlich wurde aber Skelton auch für den Erfinder des „makaronischen" (mit lateinischen Brocken durchmischten) Langverses gehalten. Der Leser unserer Geschichte kennt den wahren Erfinder längst in dem Italiener Teofilo Folengo gen. Merlino Coccajo.*) Auch hat Skelton diese Versart nur spärlich angebracht, wie 'Colyn Cloute' z. B:

Of such Vagabundus
Speketh totus mundus
How some syng laetabundus. (v. 248 f.)

D'Israeli a. a. O. („Die Schnelligkeit seines Verses hat einen eigenthümlichen Klang. Das Getön schallt in's Ohr und die Gedanken stieben gleich Funkengeblitz umher.") Eine lederne Schellenkappe zu kurzen Geisselriemen zerschnitten an kurzem Peitschenstiel; und das Funkenblitzen der Gedanken: das Flirren der Schellen bei den Schlägen im kurzen, raschen Tempo. — *) Gesch. d. Dram. IV, S. 907, Anm. 4.

Commentar dazu, indem sie in ihrer werthen Personification den Grund ad oculos vorführt, wie ihr Felycyte auf den Kopf zu sagt; dass sie allein, durch Missbrauch mit sich selbst, den Wohlstand zugrundegerichtet.[1]) Nun kommt Measure (Maass), die personificirte Schneiderelle, und zeigt beiden, dass sie ohne Schneiderellen sich gegenseitig, und jede von ihnen sich selber, auf die Schleppe treten, oder, zu kurz geschürzt, sich vor aller Welt prostituiren würden. Dass sie nur fest in sich selbst und stramm und gerade auf sich selber stehe, dank dem verschluckten Zollstock im Leibe, und den Maassstäben, als Krücken unter den Achselgruben. Mosje „Wohlstand" und Mamsell „Freiheit", Beide sind aus Rand und Band ohne Wickeln von maassgebender Stelle.[2]) Besser schiefgewickelt, als gar nicht. Der orthopädische Mensch im Streckbett, in Eisenbändern und stählernen Rückgratstreckern eingeschnürt und eingeriegelt, auch dieser ist der wahre Mensch, der Anthropos metron, vor dem die Natur aufsteht und aller Welt verkündet: Das ist der Maassmann! 'Measure is treasure'; der Scheffel ist das Korn, das Getreidemaass das Getreide, die Elle der Rock, und der Zollstock der Rekrut mit dem Marschallstab im Tornister. Dass jede Kraft nicht anders wirkt, als im Maasse ihrer Kraft; dass solches Wirken ihre Freiheit ist, und diese schöpferische Freiheit ihre Selbstbeschränkung schafft, wie Geist und Seele den Leib, ihre freieste Selbstthat; wie Inhalt und Gestalt sich als Form und Gestalt in Freiheit setzt; dass hingegen das von aussen auferlegte Maass der Pfahl im Fleische der Freiheit ist, ihr Kreuzespfahl, woran sie festgenagelt, den Geist aufgiebt; kurz, dass Maass und Freiheit, Macht und Schranke identisch — woher soll dem allegorischen Moral-Play, das ja eben sub specie der Personification jede Kraftäusserung der Identität, wie der Zauberlehrling den Besenstiel, in vervielfältigte Bruchstückgespenster zerspaltet; die Solidarität der sittlichen Mächte in die Diablerieen eines chinesischen Schattenspiels zerquirlt, woher soll dem Moral-Play das Bewusstseyn von dieser Einheit und Solidarität, dieser Congruenz von Nothwendigkeit und Freiheit,

---

1) By Liberte is done mony a great excesse.

2) Welth without measure wolde bere hymselfe to bolde,
Lyberte without measure proue a thynge of nought.

woher ihm der rechte Begriff des „Nothwendigen" kommen: dass es eben der sich unabwendbar, unhemmbar und unwiderstehlich durchsetzende Wille, dass es dessen sich unbedingt behauptende Freithätigkeit ist; und dass der menschliche, von dieser Segensnothwendigkeit durchdrungene, in ihr begründete, d. h. vernunftbestimmte Wille der einzig freie Wille ist? Wie in aller Welt soll das Moral-Play von dieser Identität, von freier Nothwendigkeit und nothwendiger Freiheit, die im Allwesen, in Gott dem Schöpfer, als absolute Nothwendigkeitsherrlichkeit und dadurch eben als unendliche Freiheit sich offenbart — wie soll das allegorisirende Moral-Play sich von dieser Wechselbedingtheit von Maass und Freiheit träumen lassen, wovon sich doch auch unsere Philosophie des Fatalitäts-Determinismus nichts träumen lässt? Eine Philosophie, die den Willen durch nöthigende, von aussenher auf ihn einwirkende Ursachen bestimmen lässt; *mithin* Ursache und Wirkung, Wollen und Sollen, Kraft und That, Wesen und Form auseinanderreisst, und die folglich auch ihrerseits in allegorischer Weise speculirt und philosophirt; ihrer innersten Weltbetrachtung nach, und vermöge der Scheidung von Natur und Geist in ein inneres und äusseres Weltleben, in Willen und Intellect, ganz und gar im Allegorismus des Moral-Play befangen. Mit dem Unterschiede allerdings, dass die Moralitätendichter die Allegorie als blosse Kunstbehelfe zur Verbildlichung ihrer Welt- und Sittenbegriffe anwandten, ohne an deren Realität zu glauben; die Fatalitätsphilosophen dagegen ihrer phantasmagorischen Intelligibilien als vollwirkliche Wahrheiten, als ausschliessliche, alleinseligmachende Heilswahrheiten, Satzungen und Dogmen verkünden, und auf die substanzielle Personalität ihrer speculativ allegorischen Begriffsfiguren, wie nur der Kirchengläubige auf die hypostatischen Personen der heiligen Tritinät, leben und sterben. Skelton's 'Magnyfycence'-Interlude scheint uns daher auch, durch die berührten Eingangsgespräche zwischen Felycyte, Lyberte und Measure, von eigenthümlicher Bedeutung für die Geschichte der allegorischen Sittenspiele. In keinem derselben fanden wir den innern Widerspruch von allegorischer Personification und personificirtem Moralbegriff, infolge der Zerlegung desselben in seine gedankenmässige Geltung, und seine Verbildlichung als Spielfigur, so in die Augen springend, wie in dieser

Einleitungscontroverse, wo Freiheit und Maass als verschiedene, ja gegensätzliche Begriffsfiguren einander gegenübertreten. Hier liegt der kritische Schwerpunkt nicht nur für Skelton's Interlude, auch für das Moral-Play überhaupt. Und der Eingang erschöpft unsere Theilnahme an seiner 'Magnificenz' so vollständig, dass wir es bei den obigen Andeutungen, bezüglich des Fortgangs und Ausgangs, getrost dürfen beruhen lassen. Mit desto entschiedenerem Fug und Recht, da es dem Dichter bei den wenigsten seiner allegorischen Personen gelingt, ihnen auch nur den Schein einer Scheinexistenz zu geben; den abstracten Begriff in der allegorischen Figur einigermaassen zu charakterisiren; ein Kunstgeschick, das uns doch in so manchem Moral-Play überraschte und ergötzte. 'Crafty Conveyance', 'Coortly Abusyon', 'Redresse' u. a. m., sind todtgeborne Schemen; sind als Abstracta schon von solcher Abgezogenheit, dass Dichter von einer Figurengestaltungskraft, wie Cervantes oder Shakspeare, nur messingene Löcher, Lichtenbergische Messer ohne Stiel und Klinge, und talg- und dochtlose Kerzen daraus machen könnten.

Wer soll beispielsweise hinter 'Fancy', „Freigebigkeit", 'Broder largesse' [1]) wittern? 'Fancy', das „zarte Seelchen", nicht „Phantasie", vonhausaus die schöpferische Einbildungs- und Bildnerkraft, anschauungsgestaltsam; als blosse Geisteskraft noch schaubar und verkörperlich — nicht diese tritt hier als 'Fancy' auf, nein; ihr fantastisches Zerrbild: launenhaftes Gelüste, und auch noch vom allegorisirenden Dichter, als specielle Grille und Possen-Liebhaberei, zur Freigebigkeits-Caprice, launenhaft vergrillt, die, dem Magnyfycence gegenüber, den Broder Largesse spielt, um ihn zu berücken! Ein Labyrinth von satirisch allegorischen Wandlungen, von einer Gestaltungsfertigkeit, wie die an den Umrissen der Minirgänge der Larven-Bruthecke des

---

1) Magnificence.
Nowe, I beseche the, tell me what is thy name?
Fancy.
Largesse, that all lordes sholde loue, syr, I hyght.

2) Fancy hath catched in a flye net
This noble man Magnyfycence
Of Largesse under the pretence.

Borkenkäfers sich bekundet. Bemerkenswerth bleibt immerhin der Aufwand von Geist und künstelndem Witze, womit Skelton den Mangel an Charakteristik und Gestaltung verdeckt. Erfindungsreich in Häufung kennzeichnender Personificationszüge, treffend, schlagend, wie die Faust im Sack, mag Skelton der geist-, witz- und sinnreichste unter den Moral-Playdichtern und Interludisten seyn; so viel aber scheint uns gewiss, dass er, inbezug auf dramatisches Vermögen und personificirende Charakteristik, vielleicht von allen der schwächste ist. Seine Hauptstärke liegt in der von mönchischem Witz reichlich gesalzenen Satire. Ein Pickelhäring in der Kutte, der die Mönchsgeissel als Momusgeissel schwingt, deren Stiel mit lyrischen Blumen umflochten.

Von Skelton's Interlude 'The Nigromansir' (der Nekromant) ist, unseres Wissens, nichts als Warton's kurzer Inhaltsauszug vorhanden. Das Stück hatte ihm sein 'lamented friend', Mr. William Collins in Chichester, wenige Monate vor dem Tode gezeigt [1]), der volle Titel lautet: 'The Nigromansir, a morall Enterlude and a pithie written by Master Skelton laureate and plaid before the king' (Henry VII.) 'and other citatys at Woodstoke on Palme Sunday'. Gedruckt von Wynkin de Worde 'in a thin quarto' 1504. Die Personen des Stückes sind: Der Nekromant oder Beschwörer, der Teufel, ein Notar, die Simonie und Philargyria oder Geldgeiz. Gegenstand ist: die gerichtliche Untersuchung von Simony und Geiz. Der Teufel ist Gerichtspräsident, der öffentliche Notar fungirt dabei als Schreiber. Die Inculpaten werden für schuldig erklärt und zur Höllenstrafe verurtheilt. Das Stück, bemerkt Warton, heisst mit Unrecht der Nekromant, der nichts darin thut, als den Eröffnungsprolog halten, den Teufel citiren und den Gerichtshof berufen. Der Teufel giebt dem Necromansir Fusstritte, weil er ihn so früh am Morgen weckt. Für Warton ein Beweis, dass dieses Drama Frühmorgens vielleicht in der Palastcapelle von Woodstock gespielt wurde. Die verschiedensten Versmaasse wechseln darin: er, der Teufel als Respectsperson, spricht in der Octaven-Stanza, will sagen in der siebenzeiligen Chaucer-Stanze. Einer der Bühnenvermerke lautet:

---

1) My lamented friend, Mr. William Collins, shewed me this piece at Chichester, not many months before his death.

'Enter Belsebub with a Berde'; „Belzebub tritt auf mit einem Bart." Philargyria citirt den Seneca und heil. Augustin und Simony (Kirchenbestechung) bietet dem Teufel ein Geschenk an. Der Teufel weist es zurück mit sittlicher Entrüstung [1]) und schwört bei den „grausigen Eumeniden" [2]) und dem graulichen Barte Charon's, dass Simony in dem unergründlichen Schwefelpfuhl des Cocytus wird gebraten und geröstet werden, zusammen mit Mohamed, Pontius Pilatus, dem Verräther Judas und König Herodes. Die letzte Scene zeigt als Schlussbild die Hölle und einen vom Teufel mit dem Nekromanten getanzten Auskehrreigen. Nach beendigtem Tanze schlägt der Teufel dem Nekromantiker noch ein Bein unter, und lässt ihn einen nekromantischen Burzelbock schiessen, bevor Beide in höllischem Feuer und Rauch verschwinden. [3])

Ausser dem Interlude 'Negromansir' erwähnt Skelton in seinen Garl. of Laurel noch zwei andere von ihm verfasste Theaterstücke das 'Enterlude of Vertue' [4]) (Zwischenstück von der Tugend), und eine Komedy, genannt 'Achademios' [5]), von welchen beiden Stücken auch nicht ein Warton'sches Inhaltsauszugsstückchen uns erhalten ist.

Eines der eigenartigsten dieser Gattung von Moral-Play's: 'The Marriage of Wit and Science' [6]) („die Vermählung von

1) The devil rejects it with much indignation. — 2) By the 'foule Eumenides' and the hoary (schimmelgrau) berd of Charon. — 3) Warton, Hist. of engl. Poet., III, p. 287 f. Ed. Hazl. —

4) Of Vertu also the soueraync enterlude.
(Garl. of Laurell P. W., Vol. I, p. 408, v. 1177.)

5) His Commedy Achademios callyd by name.
(Ib., p. 409, v. 1184.)

— 6) 'A new and Pleasant enterlude, intituled The mariage of Witte and Science. Imprinted at London in Fleterstete etc. by Thomas Marshe' 4° ohne Jahreszahl und Verfassernamen. Die Druckerlaubniss erhielt das Stück, nach Malone, zwischen July 1569 und July 1570. Collier verweist in einer Anm. zu p. 342 II. seiner Hist. auf ein älteres, in einem Ms.-Hefte von ihm gefundenes Stück gleichen Inhalts und Titels, mit dem Schlussvermerke bezeichnet: 'Thus endyth the play of Wyt and Science, made by Master John Redford'.*) Das anonym gedruckte Enterlude,

*) The Moral-Play of wit and Science etc. ed. by Halliwell. London

Witz (Geist) und Wissenschaft") zeichnet sich vor anderen Spielen seines Schlages auch durch Eintheilung in fünf Acte und An-

---

The Marriage of Wit and Science wäre danach nur eine unwesentlich veränderte und modernisirte Copie jenes älteren 'Play of Wit and Science' *). Besagter John Redford, Zeitgenosse von John Heywood, muthmaasslicher Musiklehrer am Hofe Henry's VIII, soll mehrere Stücke geschrieben haben. Indessen dürfte doch die Umänderung von 'Confidence' (Vertrauen), wie bei Redford Wit's Begleiter heisst, in 'Will', mitbezug auf den Absichtsgedanken des Enterlude, nicht ganz gleichgültig, vielmehr ein auf-

---

print. f. the Sh. Soc. 1848. Halliwell stellt Collier's Angabe auf den Kopf mit der Behauptung, dass jenes Enterlude vom Jahre 1570, das Collier in seiner Geschichte des englischen Drama's bespricht, durchaus verschieden sey von Redford's, durch Halliwell veröffentlichem 'Moral-Play of Wit and Science': 'It entirely differs from the piece here given, but Mr. Collier says the later writer is indebted to Redford for the whole of the allegory'. (Introd. p. VI n. 1). Das allegorische Fabelmotiv, die Hauptincidenzen und deren Reihenfolge, mit einem Wort, das Fabelschema, die Figuren, die ganze Erfindung, hat sich Redford's Plagiarius angeeignet, und doch, wie schon bemerkt, die Hauptsache, der allegorischen Verwerthung nach, Redford's Stück wesentlich verbessert; ein, dem Genre nach, vorzügliches Moral-Play aus einem mittelmässigen, zerfahrenen, über den allegorischen Grundsinn und die wechselseitigen Gedankenbezüglichkeit der Figuren hinduselnden Stück gemacht, mithin etwas Neues geschaffen, folglich an seinem Vorgänger kein Plagiat begangen, formelle Abweichungen, ausser den oben berührten, gar nicht in Anschlag gebracht: Dass, z. B. Redford's 'Tediousness' noch der Devil des Moral-Plays ist; dass Wit's Mutter, 'Nature', bei Redford, dessen Play freilich, dem fehlenden Eingange nach, ein Bruchstück ist, gar nicht vorkommt; dass Redford's 'Ignorance' als Metze eingeführt wird, deren durch Ausdehnung wie durch Gehalt grenzenlos langweiliges Gespräch mit Idleness das Stück überwuchert und erdrückt. Am kläglichsten ist Tediousness bedacht, der zuletzt, gänzlich aus der Rolle fallend, sich in sein absolutes Gegentheil, in Wohlgefallen, auflöst; gleichwohl aber insofern die Hauptperson, ja der Held des Stückes bleibt, als er mit seinem Tedious-Wesen, gleichsam mit dem Teufelsdr— seiner allegorischen Bedeutung, das ganze Stück durchdringt, um nicht zu sagen, durchstinkt, was die Schlussbemerkung: 'Thus endyth the play Wyt and Science, made by master Ihon Redford', denn auch bescheinigt und besiegelt. — *) The author of the printed copy has done little more than modernize the style of Redford, for with one or two slight variations, he has adopted the conduct of the plot. (Coll. a. a. O.)

gabe der Scenen aus. Die allegorischen Personen sind: Nature, Wit, Will, Study, Science, Reason, Experience, Re-

gesetztes Licht von intentioneller Bedeutung, und in einem Moral-Play eine „moralische Eroberung" scheinen. Hatte das gedruckte Enterlude mehr dergleichen 'slight variations' zu eigen, so möchte der Hofmusiklehrer John Redford immerhin auf's I zum Interlude Beschlag legen: das Tüpfelchen auf's I hätte der Anonymus doch gesetzt.

Ausser J. Redford's 'Play of Wit and Science' und obigem Enterlude 'Marriage of Wit and Science' ist in neuerer Zeit das Moral-Play-Inventarium, dank Mr. Larking's glücklichem Funde, um ein drittes altes Interlude ähnlichen Titels und ähnlicher Fabel bereichert worden. Dieses Interlude hat derselbe wohlberufene Heirathsagent und Eheprocurator unter die Titelhaube: 'The Marriage of Wit and Wisdom'*) gebracht, der schon so manche gesegnete Ehe zwischen alten Handschrifts-Junggesellen und der seligen Shakspeare-Society gestiftet hat. Ein Stück dieses Titels ('A Marriage of Wit and Wisdom') stand auch, einer Angabe in 'Sir Thomas More', einem um 1590 verfassten, namenlosen Play zufolge, auf dem Repertoir der 'Mylord Cardinals Players', der Schauspieler des Cardinals Wolsey.**) „Irgend welche Beziehung" — bemerkt Halliwell (Introd. p. X.) „zwischen dem Interlude 'Marriage of Wit and Wisdom' and 'The Marriage of Wit and Science', besteht nicht." ***) Leider nicht! Als höchstens diese: dass der anonyme Verfasser der „Vermählung von Witz und Weisheit" nur das dürre Schema dem Vorgänger entlehnte; ihm den Geldbeutel stahl, und diesen mit seinen Rechenpfenigen füllte. In Halliwell's Vermählungsspiel sind Wit's Eltern: Vater 'Severity' (Strenge) und Mutter 'Indulgence' (Nachsicht); ein Elternpaar, das zum Sohne Wit und dessen intelligibler oder allegorisch-moralischer Bedeutung in einer noch ungleich entfernteren 'Connexion' steht, als die beiden Ehespiele. Nach einer Altercation zwischen Vater Strenge und Mutter Nachsicht im Nutzen der Erziehungsmoral, wird Sohn Wit auf die Freite um Dame Wisdom ausgeschickt. †) Als Begleiter auf den Weg gesellt sich ihm Idleness, der

*) The Marriage of Wit and Wisdom, an ancient Interlude etc. Ed. by James Orchard Halliwell Esq., F. R S. etc. Lond. print. for the Shak. Soc. 1846. — **) Sir Thomas More, A Play; now firth printed. Ed. by the Rev. Alex. Dyce. Lond. Print. for the Shak. Soc. 1844. 8⁰. Das Stück: 'The Marriage of Wit and Wisdome' wird darin an zwei Stellen erwähnt: p. 56 und 61. — ***) — 'there is no connexion between 'Wit and Wisdom' and 'Wit and Science''. —

†) Seuer. Wherefore, sonne Witt, make well my tale,
Dame Wisdome is the wight.
Wisdome you shall laboure to espouse
With all your maine and might.

creation; Shame, Idleness, Ignorance, Tediousnes, Instruction.

‚Vice' im Spiel, von seiner Mutter, Ignorance, zu Wit's verführendem Führer entsandt und Verkuppler mit Mistr. Wantonness, Frau Geilheit, einer Trommel auf zwei Beinen: 'a tympany with two legges'. 'Wicht Müssiggang, als geborner „aller Laster Anfang", der Urahn sämmtlicher Vice's ist, euphemisirt seinen Namen 'Idleness' und stellt sich dem Wit als Honest Recreation (Anständige Erholung) vor, um ihn mit der Edelfrau Modest Mirth (Bescheidene Fröhlichkeit), ein Schönname für Sauline, bekannt zu machen, die denn auch gleich auf der nächsten Seite als Mistr. Wantinis (Wantoness) den Wit in ihrem mit allen Wanzinissen gesegneten Schooss in Schlaf lullt. In dieser Attitude überrascht den Zögling sein Erzieher Good Nurture (Gutnahrung), weckt den 'schollar Wit' mit einem stolpernden Fusstritt (stumbling at Wit) und führt den die Erzh— (warrant strumpet) verfluchenden Wit von *Dering**) von dannen. Mittlerweile haben die Schnapphähne Snatch und Catch die Honest Recreation, nomine Idlenis, ausgesäckelt, kreuzlahm gebläut, und lassen ihn, die Hände auf den Rücken gebunden, den Kopf in ein Tuch gewickelt, wie ein Bündel Lumpen liegen. „So müssen wir uns finden?" — fragt Wit, nachdem er ihm das Kopftuch aufgebunden. „So müssen wir uns finden" — nickt Idlenis. So und nicht anders, und wenn „er ihm das Hirn aus der Hinterbacke schnitte" (cut out the brane of my buttock). Nun führt der dankbar gerührte Idlenis seinen jungen Herrn in die Wolfsschlucht des Unthiers Ircksomnes (Zuwidrigkeit, Pseudonym für Stinkekel, Familiennamen Derer von und zu Tediousness). Die Anweisung schreibt vor: 'Ircksomnes enter like a monster and shall beat donne Wit with his club' (Ircksomnes tritt herein wie ein Monstrum und schlägt Wit mit der Keule nieder). Eine Weile steht seine Zukünftige, Dame Wisdome, vor dem betäubt und reglos, wie ein mit dem Schlächterbeil vor den Kopf geschlagenes Stierkalb, daliegenden Bräutigam, bringt ihn zu sich und richtet ihn auf. Er, stante pede, gleich bei der Hand, um sie heimzuführen. Sie aber, die Hand ihm wohlweislich nur für den Fall in Aussicht stellend, wenn das Unthier Irckscomnes so vor ihr daliegt von Wit's Keule niedergestreckt, wie sie eben Wit gefunden, aus seinem Witz herausgeklopft.**)

Der zweite Act des Witz- und Weisheits-Interlude tappt von Scene zu Scene blindlings dahin, wie Polyphem unter den Hammeln. Er packt die Figuren auf gut Glück und stösst sie mit den Köpfen zusammen. Die

---

*) Sir Edward Dering, Bart., als Eigenthümer des Ms., Wit's rechtmässiger Adoptivvater.

**) Wisdom. If thou canst Irksomnis destroy,
Thy Lady I will be.

Wit liebt Lady Science, die Tochter von Reason (Vernunft) und Experience (Erfahrung) und wünscht sich mit ihr

'Fancy', die stereotype Schrulle dieser Zwischenstücke, ergreift er beim Schopf und setzt sie dem Wit auf die Nase, dem sie den Bären aufbindet, sie käme von Mylady Wisdom, und wünsche ihn zu heirathen (to match thyself with me). Wit schleudert sie aus dem Nasensattel und rennt schreiend fort: „Dame Wisdom hat mein Herz" ('Dame Wisdome hath my heirt.') Aber schon hat ihn Second Act mit der rechten Hand am Bein erwischt und in ein Kerkerloch geschmissen, und zugleich mit der linken Wit's Schulmeister, den Good Nurture, beim Zopf erfasst und ihn gegen die Kerkerthür geschleudert, dass er mit dieser dem zeterschreienden Wit auf den Leib kracht, während gleichzeitig der tollgewordene Second Act, das Scheusal Ircksomnes überirksomnessend, dem Idleness den Gerichtsbüttel, Inquisition mit einem Napf Mehlsuppe, den Idleness einer Bäuerin gestohlen, auf's Genick klemmt. ('Idleness with the potage pot about his neck'). Büttel Inquisition reitet den Dieb, sammt Napf geradewegs der Bäuerin in die Küche, die vor Freuden, ihren Suppentopf wiederzuhaben, dem Dieb und dem Pot um dem Hals fällt und Beide an ihr glückseliges Herz drückt.*) Mittlerweile hat Wit's Pädagog "Gutfrass" (Good Nurture), das mit der Thür ins Kerkerloch geschlagene Loch wahrzunehmen nicht versäumt, und selbiges zur Befreiung seines in Ketten jammernden Zöglings**) benutzt. „Gutpfleger" wischt dem Jüngelchen die Thräne von den Backen, es auf Morgen, als den Tag seiner Hochzeit mit Jungfer Weisheit, vertröstend: 'To-morow Wisdome shall You wed'.

Nach Abzug unserer Personificirung des Second Act, wozu der dramaturgische Interludist so vollberechtigt ist, wie der dramatische, und nach Abzug der nicht minder befugten Allegorie des vom Second Act ausgeführten Zusammenstossens seiner allegorischen Figuren mit den an den Haaren herbeigezogenen Köpfen; lässt sich unsere Darstellung, bezüglich des blinden Durcheinander- und Zusammenwürfelns der Personen und Situationen, vonseiten des Dichters dieser Interlude, kein Jota rauben. Zuletzt speit Second Act, in Ermangelung einer Katastrophe, die Idleness noch einmal für nichts und wieder nichts, als „Priester"***), dem Schluss

*) Mother Be.
I am as glad
As one would give me a croune.
What have I spied. Byrlady! My
Porredge pot is come to towne,

**) Wit. But I, poor sowle, ly here in chaines.

***) Enter Idlenes like a prest.

ehelich zu verbinden; nicht sowohl aus leidenschaftlicher Liebe, als aus triftigen Gründen [1]): eine recht eigentliche Vernunftbei-

1) Wit. I feel myself in love, yet not inflamed so
But causes move me now. — — —

ins Gesicht, der sich ihn ruhig abwischt, und mit einer Schwenkung gegen die Ausgangsthür, an welcher schon Vater Strenge (Severitie) mit seinem Hauslehrer, Good Narture, seiner Schwiegertochter Wisdome, und seinem Sohne Wit, sich zu dem Zwecke eingestellt, der Hochzeitssippschaft vorauf, einen Marriage of Wit and Wisdom-Auskehr-Galopp zur Thür hinaustanzt, ein epithalamisches Liedchen unisono dazu jauchzend: 'Tantara tara tantara'. Nur der personificirte Moutarde après diner, der Epilogus, kann den Kitzel nicht verbeissen, zu allerallerletzt den Leuten unter die Nase zu reiben: „Dass, man mag sagen was man will, sein Enterlude und dessen Herausgeber den Nagel auf den Kopf getroffen:

'Yet may you say upon the hed
The very nail is hit'.

Den Nagel auf den Kopf — freilich wohl! Aber welchen Nagel? den Nagel zum Sarge des 'Marriage of Wit and Wisdome', dieweil oben, über unserem Textstrich, die allegorische Seele des Grundmotivs, ingestalt des Enterlude 'Marriage of Wit and Science', flattert.

Ein Hinweis auf die geistliche Chrysalide oder Larvenpuppe, woraus all diese Wit- uud Science-, und Wit- und Wisdom- und ähnliche Intellectualitäts- oder Intelligibilitäts-Hochzeitsspiele, als graue Gehirn-Falter, als beschwänzte in dem Organ des Gehirns geheckte Raupen, Grillen und Tollwürmer ausflogen, möchte hier noch am Orte seyn. Diese Larve scheint uns jenes, inweise eines Myster, noch behandelte Spiel zu seyn, betitelt: 'Mind, Will and Hunderstanding'*) (nach dem Ms.-Fragment in der Digby-Collection, vergl. oben S. 11). Hier treten Wyll, Mynde und Hunderstanding bemerktermaassen als liederliches Kleeblatt Lumpacivagabundus auf. So berühmt sich Wyll, der 'Servus' in diesen Enterludes personificirter Denk- und Willenskräfte, für den ihn auch Luther in seiner, der Abhandlung des h. Augustin: 'De libero arbitrio' ein Paroli bietenden Schrift: 'De Servo arbitrio' erklärt — So berühmt sich unser Wyll:

*) 'A morality from the Macro-Ms. in the possession of Hudson Garmy Esq. Edinb., printed for the Abbots fond Club 1837. 4°. Als Ergänzung veröffentlicht zu dem vom Macro-Club schon früher herausgegebenen 'Fragment' in ihrem Band 'Ancient Myteries'.

rath also, jedenfalls brautväterlicherseits, ein 'Marriage of Reason'.[1]) Wit's Mutter, Nature findet bei dieser Partie verschiedene

1) Reason is her sire (Reason ist ihr Vater).

'Met and drynke and ease I aske no mare (more),
Ande a praty (pretty) wenche to se here bare
I reke but lytyll be sche magde or Wyffe'.
„Essen, Trinken und Gütlichthun verlang ich blos
Und eine Dirn zu schauen hüllenlos,
Ich frage wenig ob sie Mädchen oder Frau".

In diese Ansicht stimmen Wyll's zwei Genossen Mynde (Denkvermögen) und Understanding (Verstand) aus voller Seele ein. Auf dem Wege ins nächste Wirths- oder H—haus tritt ihnen Wisdome, Weisheit, der Heiland selbst, entgegen und fordert sie zur Umkehr und Busse auf, wenn sie nicht geradewegs zur Hölle wandern wollen: 'Turne thi weys thu gost a myse (amiss) — — — They that endyn yll they goo to hell'. Der bocksteifste Liederjahn und hartgesottenste Sünder ist Wyll, der will einmal seine Lust büssen, und wenn's Knebelspiesse regnet. Zur Besserung sey immer Zeit: 'We may amende wen we be sage'. Als aber Wysdom Myndes Seele (αἶα, anima) aus der Hölle aufsteigen lässt, in einem Zustande, dass Gott erbarm, als personificirten Höllenkatzenjammer*), begleitet von Wysdoms Bussermahnungen, da wird dem Mynde eklig zu Muthe. Er fordert die Gesellen zu ähnlichen Anwandelungen auf. Selbst Wyll entsetzt sich vor der abominabeln Hässlichkeit seiner Seele so aus der Maassen, dass er Busse thut.

— — — 'the soule ys so abomynable
I will returne to God and new begynne'. (v. 190 f.)

Anima fleht nun selber für sich und für ihre drei Aftermiether-Drillinge um Erbarmen zu Gott:

'Sythe Mynde, Wyll and Undyrstondynge be brought
To have knowynge they ill wrought — — —
Thy olde mercy let me remene'.

„Da Mynde, Wyll und die Allegorie von orthographischen Inexpressibles, der Undyrstondyge, zur Erkenntniss ihrer Sünden gekommen, So lass uns Deine alte Gnade, o Herr, nicht entstehen."

Wysdom verheisst dem nun selbstverständlich zum „Sind wir alle drei Lumpen" sich bekennenden Kleeblatt Fürbitte bei Gott, wenn ihre Besserung wirklich aus innerer, ächter, reformatorischer Zerknirschung entspringt und nicht aus papistischer Wortgläubigkeit. Denn:

*) Laut Theateranweisung: 'In the most horrybull wyse, fouler than a fende' („in der allerscheusslichsten Weise, schauderhafter als ein Teufel").

Häkchen. Ihr Söhnlein, Wit, ist noch ein grüner Junge.[1]) Sie macht seinem hinter den Ohren noch feuchten Köpfchen, betreffs Lady Science, den Standpunkt klar: dass nämlich diese famose Dame nur durch mühevolle und beharrliche Bewerbung gewonnen werden könne. Da gilts, Kopfbrechens, laufen und rennen, klabastern und klabacken.[2]) Doch möcht' er, wenn er meint, sein Glück versuchen. An ihrem Muttersegen soll's ihm nicht fehlen. Und giebt ihm nebst den schönsten Lehren, als begleitenden Reisediener, den Will (Willen) mit, noch ein halbes Kind, wie er selbst, ihr Söhnchen Wit, und von ihm eine Art Vetter.[3]) Mit dem Antritt der Brautschau-Reise schliesst Act I.

'All the penance that may be wrought
No all the preyer that seyd e be kan
W^t owt (withont) sorowe of hert relefyt (relieved) nought'.

Diese Einschärfung stempelt unsere Busspredigt-Morality zu einem reformistischen Streitspiel gegen den Papismus. Auf einen Wink der Theateranweisung drücken sich nun die Dämonen, die vier Teufelchen, die Anima aus dem Gehren ihres Mantels hatte hervorschlüpfen lassen. Wysdome (Heiland) hört den Teufel in der Hölle Revanche! Revanche! brüllen:

Wysdom.
W^t my syght I se the people vyolent*)
I herde them vengeance, vengeance on to me call.

Wysdom ermahnt die drei bekehrten Sünderdrillinge nochmals zur reformirten Besserung: 'Now be ye reformyde to yowr bewtes bryght'.

Und *Ala* (Anima) schliesst:
'Now w^t sent Powle (St. Paul) we may sey thus
That be reformyde thorow feythe in Ihesum'.

„Nun dürfen wir mit St. Paul sagen, dass wir reformirt sind durch den wahren Glauben an Jesum."

1) — unripe and green of age.

2) — beat thy brain and bend thy curious head,
Both ride and run, and travel to and fro,
If thou intend that famous dame to wed.

3) Nature.
I bless thee, here with all such gifts as nature can bestow. — —
Take there withal this child, to wait upon thee still:
A bird of mine, some kin to thee: his name is Will.

---

*) 'The people vyolent' („das heftige Volk"), die Grande Nation der Hölle, die Teufel, die Franzosen der Hölle.

Vor dem Hause der Zukünftigen ertheilt Wit seinem Jokey, dem närrischen Elf[1]), noch einige Anweisungen, dass er ihn der Dame als reich, munter, angenehm und weise schildere[2]); ihr sein Portrait, bis er selbst komme, zustelle, und ihm das ihrige bringe. Dagegen giebt auch Groom Will seinem jungen Herrn wohlgemeinten Rath: vor allem der Frau nicht ihren Willen zu lassen, auf dem seinigen vielmehr zu bestehen, sonst käme ja er, sein armer Diener, er, Will, in die Krümpe.[3]) Zudem sey ihr Vater, der Reason, ein eigensinniger alter Sauertopf, der ihm, dem Will, das Leben werde sauer machen.[4])

Fräulein Science bezeigt so wenig Lust zum Heirathen, dass ihre Eltern, Vater Reason, und Mutter Experience, A. II. Sc. 2 ihr erst das Köpfchen zurechtsetzen müssen, ehe sie sich entschliesst, die Altjungfergrille sich aus dem Sinne zu schlagen, das von Will, der nach dem elterlichen Sermon sich ihr vorstellt, mit feingesetzter Anrede ihr überreichte Portrait seines jungen Herrn anzunehmen, und diesem die Aufwartung zu gestatten; jedoch erst nachdem der elfjährige Leibhusar, der kleine Will, seines siebzehnjährigen Junkers Brustbild, auf Anfrage des Fräuleins[5]), durch mündliche Schilderuug von dessen übriger Leibesbeschaffenheit, ergänzt hat.

A. III. Sc. 1 überbringt Will seinem überglücklichen Herrchen die frohe Botschaft der Besuchserlaubniss. Sc. 2 steht schon Wit mit Will vor der Braut in spe und deren hochverehrtem Elternpaar als feuriger Freier. Vater Reason fällt aber dem ungestümen Huckaufdiemagd mit einem Festina lente in die Zügel, und Fräulein Science vertagt die Heirath auf drei bis vier Jahre, bis der junge Bräutigam seinen Cursus beim Universalprofessor Instruction (Unterricht), mit Hülfe von dessen zwei Amanuensen, Study (Studium) und Diligence (Fleiss),

---

Schopenhauer's a postriori zusammengewachsene Zwillinge: Vorstellung und Wille. — 1) Foolish elf. — 2) Thou must commend me to be rich, lusty, pleasant and wise.

3) All your care shall be to hamper poor Will.

4) She hath a father, a testy sour old man:
I doubt lest he and I shall fall out now and then.

5) Science.
What stature, of what making, what kind of part bears he?

durchgemacht; und bis er als ihr Ritter, seinen Mitwerber, den fürchterlichen Riesen Tediousness (Ueberdruss), den sie hasst wie die Sünde, im Zweikampf überwunden. Hochgemuth und hochzeitselig fühlt sich Wit Mannes genug, um jede Probe zu bestehen. Weniger zukunftslustig scheint Will, dessen Abseits-Bedenken ein Haar, besonders in Schwiegermutter Experience, gefunden [1]), einer krippligen Alten, die nichts für sicher hält, als was sie in der Tasche hat, und unserem Herrgott selber nicht aufs Wort glaubt. In Scene 3, der Schlussscene des III. Acts, heisst Wit den von Vater Reason herbeschiedenen, sämmtliche Facultäten und das ganze Professorat, vom Titularprofessor in partibus bis zum Ehrenprofessor schandenhalber; von diesem bis zum Ordinarius allgesammt in sich vereinigenden Lehrmeister Instruction, nebst dessen zwei Gesellen Study und Diligence, herzlich willkommen, und führt sie in seine Wohnung, die hohe Schule von jetzt ab, wo er sein Trivium oder Quadrivium als Heirathscandidat absolviren, und für das Baccalaureat des Beilagers und heiligen Ehestandes mit der ehrsamen Jungfrau Fräulein Science sich würdig vorbereiten und einpauken soll. Wit hat aber die Rechnung ohne Will gemacht, und macht sie nun nachträglich mit demselben, wobei das Facit herauskommt; dass die Qualification zum Baccalaureat des Ehestandes, bei Wit's Fähigkeiten, nicht in drei bis vier Jahren, sondern in eben so vielen Wochen zu erlangen steht. Wit sagt denn auch ohne Umstände dem Professor für Alles, der personificirten alma mater, dem trojanischen Pferd, so zu reden, mit sämmtlichen Wissenschaften im encyklopädischen Universalbauch, kurz sagt dem Instruction und dessen beiden Collegen den

---

1) Will (aside).

> I warrant her a shrew — — —
> God make the daughter good, I like not the mother.

Und zu Wit's Schwiegervater, Reason:

> Take me this woman, that talkes so roundly,
> That be so wise, that reason so soundly,
> That look so narrow, that speak so shrill.

> Hinweg mir dieses Weib, das da spricht so rund,
> Das da ist so weise und raisonirt so gesund,
> Das Alles so genau beguckt, und red't mit so scharfem Mund.

Handel auf und giebt ihnen, mit Will Faust's Ansicht theilend: „Kein Hund möcht' mehr so länger leben"[1]), gleich in der ersten Scene des IV. Acts, den Laufpass. Wen erblickt sein und Will's Auge in seinen Musensitz eintreten? Seine verlobte Braut, Fräulein Science und sein Schwiegerelternpaar in herbis, Papa Reason und Mutter Experience.

Wit verdiente nicht Wit zu seyn, und Will nicht sein valet de fantaisie, wenn sie nicht, trotz Wit's noch nicht dagewesener Schulschwänzung, Braut Science herumkriegten: Wit mit dem Jungfernhonig schwärmerischer, in lange Alexanderiner-Honigfäden ausgesponnener Liebesverzückung[2]), welcher Jungfernhonig dem Bräutchen einen Vorgeschmack von den wonniglich, wie Sardinischer Honig, berauschenden Honigmonden giebt, die ihrer warten. Will knüpft der Braut die Nesteln mit Schopenhauer's Weibertheorie und dessen „Metaphysik der Geschlechtsliebe", die er, Wit, dem personificirten Intellect auf Freiersfüssen, ins Ohr flüstert.[3]) Lady Science hat schon Köder und Hamen verschluckt, und ihr wissenschaftliches Herzchen zappelt an der Angelschnur einer achtzeiligen Stanze.[4]) Selbst Papa Reason hat angebissen, und greift lieber nach einem Schwiegersohn, der den Cursus an's Bein gebunden, als dass ihm sein Töchterchen sitzen bleibe, als gelehrte Sphinx in der Wüste, das viertausendjährige Symbol wissenschaftlicher Altjungferschaft. Nur Mutter Experience, die aus Erfahrung weiss, was eine Harke ist, und wo

---

1) Will. A life — I would not with a dog.

2) Wit.

O pearl of passing price, sent down from God on high
The sweetest beauty to entice that hath been seen with eye;
The will of welth to all, that no man doth annoy,
The key of kingdoms and the zeal of everlasting.

3) Will.

Be of good cheer, sir, be ruled by me
Women are best pleased, till they be used homely.
Look her in the face, and tell your tale stantly.

Das läuft letzten Endes auf Mephistopheles' Methode des Curirtseynwollens der Weiber „aus Einem Punkte" hinaus.

4) Scienc.

Good leave there is, therefore I should embrace
The loving heart which you have borne to me. etc.

die Musikanten sitzen, tritt mit ihren Querstrichen dazwischen, ihren Knüppeln unter die Vögel, unter Umständen Knüppeln beim Hunde. Will knurrt, aber Knüppel sagt: „Bill du und der Teufel!“ Vom Zweikampf mit dem schauderhaften Riesen 'Tediousness', „Langweile“, einem speiekligen Kerl, der zu dieser Länge gediehen, als Gähnteufel, der Allerwelt zum Halse herauswächst, befreit unsern Wit kein Gott. Lady Science entwirft von ihm eine Schilderung in Alexandrinern, die unter den Versen das sind, was Tediousness unter den Riesen. Jeden ihrer Freier verschlingt der Oger auf Einen Happen.[1] Mit all den Science-Freiern, zehntausend jährlich[2], im Magen, schwillt das Ungeheuer zu einem riesigen Magenalp an, aber einem Alp, der nicht auf dem Magen, nicht auf der Magengrube hockt, sondern im Magen liegt. Hochverwogentlich vermisst sich Wit, mit Hülfe seines treuen Will, das Ungethüm zu bestehen, dessen abgeschlagener Kopf allein ihm Herz und Hand und Bett der Geliebten sofort zur Verfügung stellt.[3] Mittlerweile geht Famulus Study sein Bett aufsuchen, um ein Schläfchen zu schnarchen mit seinem Pr. Ord. Instruction in die Wette.[4] Ihre weitläufige Vetterverwandtschaft mit dem Riesen Tediousness gebietet ihnen, schicklicherweise den Zweikampf zu verschlafen. Nur Pedell Diligence, der Universitätspudel und zugleich ihr Kern, betheiligt sich als Dritter beim Kampfe, welcher Sc. 2 A. IV vor sich geht und damit endigt, zu unserem und der Braut Schrecken, dass der kleine Wit, ein umgekehrter David, auf Einen Hieb des Goliath, alle Viere von sich streckt, unter dreimaligem Hilfeschreien von Will und Pudel.[5] Goliath Tediousness, verdeutscht: 'Riesen-

---

1) Devooring those that sue to me.

2) Science.
Ten thousand suiters in a year. — — —

3) Science.
If you can win the field, present me with his head,
I ask no more, and I forthwith shall be your own to bed.

4) Study.
I have more need to take a nap in my bed.
Instruction.
Let us twain, study, return from whence we came.

5) Diligence. Help, help, help.
Will. Help, help, help.

langweil, trollt ab, mit einem Grinsen, das einem riesigen Gähner ähnlich sieht wie ein Höllenrachen dem andern, auf Wit deutend und dazu nickend: „Das ist das Loos des Schönen auf der Erde!"[1]) Doch kniet schon 'Recreation' (Erholung) als barmherzige Samariterin vor dem, gottlob, nur todesohnmächtigen Wit und erweckt ihn, mit Will's Beistand, und einem zusammengesungenen Duett, auf dessen jeglichen Vers je ein Glied des allmählich Erstehenden sich erhebt[2]), ins Leben und zu erneuertem Kampfe.[3]) Der Wiederbelebte aber, wie ausgetauscht, als hätte die Samariterin, Recreation, vergessen, unter den mit ihrem Balsamfläschchen aufgefrischten Lebensgeistern, Wit's Witz aufzuerwecken, verflucht sich und seine Auferstehung, verflucht seine Braut, verflucht die Stunde, wo er sie zuerst erblickt.[4]) Und vor Allem verflucht er die Samariterin mit ihrem Balsamfläschchen; flucht wie ein Heide, wie der riesig langweilige Tediousness, nicht wie ein Wit, der ein Wit von Kopf bis Füssen, und noch dazu Freierfüssen, ist, jeder Zoll ein Wit. Recreation schlägt die Hände über dem Kopf zusammen, vor Verwunderung über Wit's Kopf, „das Mirakel Gottes und auch der Natur"[5]), und der nun Flüche sprudelt, wie Goliath's Schädel hirnloses Blut aus dem Stirnspundloch von Umfang des Zapfenlochs im Heidelberger Fass![6]) Recreation's Ermahnungen verfehlen ihre Wirkung nicht, und als Wit vollends seinen lieben treuen Will am Leben sieht und unverletzt, springt er vor Vergnügen in die Höh', lässt sich Eins aufspielen[7]) und tanzt mit Will und Recreation einen Jig, bis diese vor Juchhe und Juchho nicht weiter kann und schnau-

---

1) Tediousness.
Such is the end of those, that seek this curious dame to wed.
Das ist das Ende Derer, und so ergeht es Jeden,
Die um diese curiose Dame zu frei'n sich nicht entblöden.

2) Sing. Give a leg, give an arm, arise, arise.

3) And make thee strong to fight again.

4) Wit.
Accursed be the time and hour which first I ded her see.

5) Recreation.
O noble Wit, the miracle of God and eke of Nature.

6) Why cursest thou thyself and every other creature?

7) Wit. Pipe us up a galliard, minstrel.

fend, japfend davontorkelt. Vergisst aber ihre Gesellschaftsdame, Lady Idleness (Müssigang), mitzunehmen, die dem vom Tanze taumelnden Wit zum Ausruhen ihren Schooss anbietet[1]), und in den er auch, von ihrem Sohn, Ignorance, aufgemuntert, hinsinkt, und eingelullt von Idleness' Schlummerliedchen, bis in den V. Act hineinschnarcht. Und wie erwacht? in Narrentracht! die ihm Idleness und ihr Bengel, der Ignorance, während seines Dusels in Bummeley's Bärenhäuterschooss, angelegt, als Tausch für Wit's Anzug, worin Ignorance, der Tölpel, Staat macht. Doch wer die Narrenjacke nicht merkt, ist Wit. Nach dem „gesunden" Schlaf ist ihm zumuthe, wie Claus Zetteln nach dem seinigen, als er den Eselskopf ausgeschlafen. „Mir ist als wenn, mir ist als ob".[2]) — — — Was Will dazu sagen mag? Nicht der Will vom Moral-Play, der kommt erst ganz zuletzt wieder zum Vorschein. Was jener Will, der vom Sommernachtstraum, Zettel und Titania's Will, dazu wohl meinen mag, von dem 'Recreation' mit grösserem Recht, als von ihrem Wit, preisen wird: 'O noble Will, the miracle of God and eke of Nature' — ob diesem Will nicht, bei 'Idleness' und ihrem Schooss, Titania und deren Feenschooss einfiel? Ihm nicht bei Wit sein Claus Zettel einfiel? Und ob dem Schooss der Idleness in unserem Moral-Play nicht wohl gar das Blümchen 'Love-in-Idleness'[3]) entsprosste, das Oberon den Puck pflücken lässt, um mit dessen in die schlummernden Augen seiner Waldschläfer geträufeltem Zaubersafte ihren Witz zu verwirren, wie unseres, aus Idleness' Schooss erwachten Moral-Play-Wit's duseliger Witz sich selber abhanden gekommen? Ob besagter Will, William-Will, nicht die paar geistreichen, im allegorischen Gedankenfünkchen,

---

1) Idelness singeth.
Come, come, and ease thee in my lap
And if it please thee, take a nap.

2) Wit.
Me things, all is not as it was, nor as I would it were.
Bottom sagt in ähnlicher Situation: „Methought I was, and methought I had.

3) Oberon. Maidens call it Love-in-Idleness.
Mädchen nennen's Lieb' in Müssiggang.
(Sommernachtstraum, A. II. Sc. 1.)

in dem wunderlichen Enterlude 'The Marriage of Wit and Sciene' so anspielungswitzig, so fein sinnbildlich glitzernden Fünkchen — ob „Bühnenerschütterer" Will, Will-'Shake-Scene', und dabei doch 'gentle' und facetious Will, nicht jene etwelchen schaumgoldigen Fünkchen an den ausgestirnten Himmel seines Sommernachtstraumes als lichthelle Sternchen versetzt hat, wo die allegorischen Zunderchen nun in ewigen Sternbildern dramatisch-poetischer Natur- und Märchensymbolik funkeln? — Wie Claus Zettel der Weber, über den Entsetzensschrei der Genossen ob seinem von Blümchen Love-in-Idleness ihm angezauberten Eselskopf, von dem er selbst noch keine Ahnung hat, sich höchlichst verwundert; so weiss sich Wit aus dem Gebahren der beiden vor ihm stehenden und ihn in seiner Narrenjacke nicht erkennenden, ihm so vertrauten Individuen, weiss sich Wit aus dem seltsamen Verhalten seiner Braut Science und seines präsumtiven Schwiegervaters, Reason, keinen Vers zu machen. Seine trauliche Begrüssung erwiedern sie mit kopfschüttelndem Argwohn, dass sie einen Verrückten vor sich sehen.[1]) Die Braut stösst ihn zurück. Sie kennt den hirnschelligen Narren nicht. Seinen Versicherungen, er sey ja ihr lieber Wit, setzt Reason ungläubige Thomas-Ohren entgegen, und heisst ihn in das Spiegelchen gucken, das er dem Wit, wenn Er der Wit ist, gegeben. Ein Blick ins Spiegelchen — von Kopf bis Fuss Eine Narrenjacke! Er! Wit! Vom Wirbel bis zur Zeh, Ein Hansnarr, Ein Hanswurst. In welche Felskluft sich stürzen, sich verbergen, wo kein Sonnenstrahl seine buntscheckige Schande erspäht! Herbei ihr Furien alle![2]) Reisst mir den gefleckelten Plunder vom Leib, und diesen in so viele Stücke, als die Jacke bunte Flicken hat! Verwünschter Faulenzerschooss, der mich als solches gefleckte Schoosskind geboren![3]) Scham, hülle mich ein in deine Purpurflügel! Da steht sie! Und schwingt die feurige Geissel um sein Haupt, „Schon' die Geissel" — fleht Er, „und stoss dein glühend

1) Science. The fool is mad, I ween.

2) On me you furies all, on me — — —
Come now and slay me — — —

3) O Idleness —
Why did I lay my head within thy lap to rest.

Messer mir ins Herz!"[1]) „Scham über Dich!"[2]) flammt sie ihn an. Nochmals und abermals: „Scham über Dich!" Papa Reason zwischendrein: „Und dich vernichtet nicht die Scham?" Und zerfleischt sein Inneres mit „Remember's", herzählend Wit's Sündenregister. Jammerwürdiger Wit! Wie ist dir so wirr und weh! Wie krümmst du dich, wie krampft es dich! Wie schreist und ächzest du um Mitleid, um Erbarmen! Wie schwillt dein reuedurchlohtes Herz nach erneutem Kampfe mit dem Riesenscheusal, dem Tediousness![3]) Schmelzend in Mitleid fleht Science ihrem Vater: „Vater, sey gut zu diesem Jüngling, von so zarten Jahren. Sieh, wie er seine Thorheit beklagt mit heissen Thränen."[4]) Reason nimmt selbstverständlich Vernunft an, wie wäre er sonst Papa Reason? Er verzeiht dem Verirrten und nimmt den verlorenen Schwiegersohn wieder als Sohn in sein Haus, unter Vorbehalt des Zweikampfs mit dem Riesenschlingel, und dass Wit künftighin Professor Instruction's Vorlesungen nicht schwänze.[5])

Jetzt giebt auch Will wieder ein Lebenszeichen von sich, mit einem vom rastlosen Hin-und-her-Flitzen, Pettern und Fuscheln verschnaufenden Monolog, der seinen Herrn, Junker Wit, den er hier schnarchend verlassen, wie mit Laternen sucht.[6]) Freudig von Wit im Hause des Schwiegervaters bewillkommt, wird Will sogleich von Instruction mit einem Vortrag über Fechtkunst, den er eben ausanlass des Zweikampfs mit dem Riesen seinem jungen Herrn hält, in Beschlag genommen, als Secundant und Mitkämpfer gegen das Ungethüm, den Ekel als Riese. So eingepaukt, wettert Will das gräuliche Monstrum aus seiner Höhle[7])

---

1) Wit.
O spare me with the whip, and sle me with thy knife.

2) Shame. A shame come to thee!

3) Wit.
Furnish me yet once again with Tediousness to fight.

4) Science.
Father, be good to these young tender years,
See, how he doth bewail his folly past with tears.

5) Reason.
And from Instruction's rule look that thou never swerve.

6) I left him storting here.

7) Will. Come out, thou monster fell.

der auch gleich mit seiner Keule auf dem Posten ist, um die zwei Knirpse, wie ein Paar Fliegen, todtzuschlagen. „Fauler H—sohn!" ruft ihm Will entgegen — wir werden dich zwacken und bläuen, dass du vor Schmerzen deine Wildbalghosen zu Wasserhosen wässerst [1]), infamer Racker und Seichsack! Professor, Pedell und Famulus, Instruction, Study und Diligence secondiren, mit Finten und Quarten, und feuern Wit und Will mit Eiselon's Paukanweisung an. Will, nicht faul, lässt dem Riesen über sein minorennes Beinchen einen Burzelbaum schlagen.[2]) Wit stösst dem auf den Riesenpod geworfenen und mit den Beinen, die von Dan bis Barseba reichen, in der Luft zappelnden Ungeheuer seinen Gürteldolch in die Gurgel mit dem Siegesschrei: „Da liegt der Lümmel!"[3]) Und Science und Wit fliegen einander in die Arme und halten sich unter herzfrohlockendem Jauchzen als Ehepaar umfasst, zwei Herzen und Ein Schlag.[4]) Heil! rufen auch wir den Vermählten zu, und dreimal Heil! dem Vermählungsspiel von Witz und Wissenschaft, dem Enterlude: 'The Marriage of Wit and Science'; dem König der Enterludes und Moral-Plays, durch Thema und Behandlung, durch Charakteristik der ihrer Bedeutung vollkommen entsprechenden allegorischen Figuren. Dem Könige der Zwischen- und Sittenspiele durch scenischen Bau, geistreiche Ausführung des thematischen Gedankens in einer all diesen Vorzügen ebenbürtigen, dramatischen, dem scherzhaften wie leidvollen Pathos gleich angemessenen Versification. Ein dreimaliges Heil! dem Muster-Enterlude, das, frei und rein von aller theosophischen Mystik, das würdige und der endgültigen Cultur gemässe Gegenstück zu jener gefeierten indischen Mysterie, 'Praboda-Chandrodaya'[5]), bildet, worin die theologisch-mystische Vermählung von 'Manas' (Seele, Verstand) mit 'Upanishad', Offenbarung, sich vollzieht. Dem Enterlude ein dreimaliges Hoch, das ein

1) A foul horeson:
— We will pelt thee, knave, until for woe thou piss.

2) (Let Will trip You down) lautet die Stage-Direction.

3) Wit. Hold, hold, hold, the lubber is down!

4) Wit.
We twain henceforth one soul in bodies twain must dwell.

— 5) Gesch. d. Dram. III. S. 337.

Ehebündniss zwischen zwei Erkenntnissfactoren schliesst: zwischen dem, das Allgemeine begreifenden Geiste, im Witz, dem Allverähnlicher, das ganze Universum in der Einheit des tertium comparationis verknüpfenden Identitäts-Seher, verbildlicht, und zwischen der durch Beobachtung und Erfahrung gewonnenen Kenntniss der einzelnen Thatsachen und Erscheinungen: Ein Ehebündniss, durch den Freiwerber, den Wissenstrieb, die Forschbegierde, den Willen, vermittelt. Eine Vermählungsfeier, wo Speculation und Experimentalphysik, Physik und Metaphysik, Transscendentalphilosophie und Naturphilosophie, den Ehrendienst von Brautjungfern, und Benedict Spinoza und Francis Bacon von Verulam das Brautführeramt versehen. Ein Hochzeitsspiel endlich, das die Phantome der confessionellen Mysterien und kirchlichen Moralitäten in die Rumpelkammer wirft, und der realen Komödie, dem Shakspeare-Lustspiel, die Grundlagen zu einer Bühne bereitet, wo auch jene Vermählung von Witz und Wissenschaft, von poetisch-dramatischem Geist und poetisch-dramatischer Kunstwissenschaft, nicht durch allegorische Vertreterschaft und Procuration, sondern im Geiste und im Fleische der vollen poetischen Lebens-Wirklichkeit und Weisheit vollzogen wird, und wo das noch immer aus einer scholastisch abstracten Hülle, aber lebensvoller und komödienhafter, als in verwandten Moralitäten, hervorblickende logistische Gedankenmotiv in der phantasievollen Natur- und Geistessymbolik eines volksthümlich phantastischen Zauber- oder Elfentraumspieles, wie „der Sturm“ und „Sommernachtstraum“, poetische Kunstverklärung findet. Die höchste Kunstverherrlichung des physiopneumatologischen Schöpfungsmotivs: Vermählung von Geist und Natur im Wit and Science-Enterlude: Vermählung des Natur-Kinds Wit, des Natur-Mutterwitzes, mit dem Geiste der Wissenschaft, wo dann 'Wit' die Naturseite, oder die durch Naturkraft des Intellects, mithülfe von Instruction, Study und Diligence, geschulte Naturbeobachtung vorstellen würde; gleichsam die sich selbst und ihre Wesenserscheinung erforschende Natur; und 'Science' die Geistesthätigkeit repräsentirt, die durch Vermählung, dnrch forschende Aneignung, sich und die Natur in ihrer Gesetzmässigkeits-Identität begreifende Wissenschaft; Natur und Geist Ein Leib und Eine Seele: die Natur intellectualisirt; als phänomenales Noumenon begriffen; und der Geist, als Realidee, als schöpfe-

rische Urmacht, als ewige und unendliche Selbstgestaltungs-Substanz sich erkennend; sich selbst gestaltend aus dem Urgrunde und Wurzelpunkte seines urnothwendigen und dieses, als causa sui, urfreien Wesenstriebes, des sich selbst zur Entfaltungs- und Gestaltungsthat bestimmenden und offenbarenden Willens (Will). Nicht als hätte dem Verfasser der Wit and Science-Hochzeitsfeier das Alles in voller Einsicht vorgeschwebt, und als ob er aus solcher Metaphysik heraus sein allegorisches Spiel gedichtet hätte. Dass aber eine dunkle Ahnung davon seinen Plan, seine Personificationen und ihre Gruppirung und Zusammenstellung bestimmte, das scheint uns die absichtliche Aenderung eben, die er mit John Redford's Enterlude vornahm, augenfällig zu erweisen. In den metaphysischen Typen, Wit, Science, Will und im Aufeinanderwirken derselben liegt unfraglich das speculative Moment objective und implicite. Wie man, bei aller Scheu vor dem hirngespinnstischen, der ästhetischen Kritik todtfeindlichen Hineingeheimnissen gleichermaassen in den natur- und geistessymbolischen Figuren des Sommernachts-Elfenspiels, in Titania, die Wälder- und Blumenfee, und durch Zettel's Vereselung die volle Naturfee; in Oberon, dem Könige der seelenzarten, wie Gedanken und Gestirne, in Ringeltänzen kreisenden Elfengeister; in Puck, dem die Wiederversöhnung und Wiedervermählung des fürstlichen Elfenpaars vermittelnden dienstwilligen Wesen, die analogen, poetisch versinnbildlichten Demiurgen des Natur- und Geisteslebens erkennen darf, ohne deshalb dem speculativsten, aber immerdar poetisch speculativsten aus freier Kunstphantasie schöpferischen Dichter, die volle Absicht solcher Compositions-Gnostik ins Bewusstseyn zu schieben; einem Dichter freilich, in dessen Schöpfungen, wie in keines anderen, die beiden „Gestaltungsmächte", Natur und Geist[1]),

---

1) Polyxenes. Wesshalb
Verschmähst Du sie*) mein holdes Kind?
Perdita. Ich hörte,
Dass, nächst der grossen schaffenden Natur,
Auch Kunst es ist, die diese bunt färbt.
Polyxenes. Sey's,
Doch wird Natur durch keine Kunst gebessert,

---

*) Durch künstliche Zucht gewonnene Blumen.

vermählt in Wissenschaft [1]), architektonisch walten, und mit des Dichters nachweislich ausgesprochenem Wissen um die werkmeisterliche Schöpfungsmacht jener zwei Urbildnerkräfte im Welt- und Kunstdrama. Eines Dichters freilich, dessen Compositionen, wie kaum eines Anderen, Schiller's etwa ausgenommen, die stufenweise Selbstvollendung der Dichterpersönlichkeit und des Dichtercharakters zum edelsten Menschengebilde, durch die ganze Schöpfungsreihe hindurch, vom Titus Andronicus bis zum eigenen Idealbildnisse, Prospero, in aufsteigender Selbstentwickelung, spiegeln.

Für den, der auch literarhistorische Geschöpfe durch die Lupe allmälicher Verwandelungsspiele zu untersuchen versteht, gehört die Beobachtung zu den angenehmsten und lehrreichsten Studiengenüssen, die Erforschung: wie von Stufe zu Stufe die Bühnenspiele aus ihren rudimentären Anfängen, Uebergangsformen und Verlarvungen zu vollausgebildeten und zweckmässig gegliederten Kunstorganismen, zu regelrechten Komödien und Tragödien, dem analogen Kunstgesetze gemäss, sich entwickeln, wonach die Metamorphose in der Natur an Pflanzen, Thieren und auch an deren höchster Erscheinungs-Gestalt, dem, Naturforschern zufolge, ursprünglichen Batrachier (Peter Camper's Apollon Batrachos), an dem Menschen, sich vollzieht. Zu dieser Vorbemerkung veranlasst uns die nun folgende Gruppe von Moral-Plays, welche Collier — nicht zu verwechseln mit obigem Teufels-Collier im Moral-Play! — welche unser probehaltiger Führer und Währsmann, J. Payne Collier Esq. F. S. A., der selbst die seltsamsten Emendations-Metamorphosen durchgemacht, als 'Moral-Plays, resembling Comedy and Tragedie', als „Sittenspiele, die schon der Komödie und Tragödie ähneln", kennzeichnet und in ein besonderes Fach seiner Annals of the Stage einordnet.

Schafft nicht Natur die Art: so, ob der Kunst,
Die, wie Du sagst, Natur bestreitet, giebt es,
Noch eine Kunst, von der Natur erschaffen.
(Wintermärchen, A. IV. Sc. 3.)

1) Lord Say.
Wissenschaft (ist) der Fittig,
Womit wir in den Himmel uns erheben.
(2. König Heinrich VI., A. IV. Sc. 7.)

Das von Collier an diesen Moral-Plays mit komödien- und tragödienartigem Anstrich hervorgehobene Merkmal, dass sie nämlich aus einer Mischung von wirklichen und allegorischen Figuren bestehen, haben wir zwar bei den Mirakelstücken und Moralspielen anderer Gattung ebenfalls angetroffen. Indessen erscheint doch die Personification, infolge des mehr komödienhaften Charakters dieser Art Moralitäten, schon als ein erkennbareres Anhängsel, wie etwa der Schwanz an der Froschquappe, auch Kaularsch genannt. Ein Darwinist könnte in solchem Anhängsel einen literarhistorischen Atavismus erkennen, welchemgemäss einem derartigen Moral-Play der Vice, als Schalk, oder des Teufels Schwanz in's Genick schlägt, ähnlich wie einem menschlichen Individuum der stammväterliche Affenschwanz. So hängt in dem Stück: 'Tom Tyler and his wife'[1]) der als 'Desire' (Verlangen) personificirte Vice nur lose dem Moral-Play an, wie ein falscher Zopf, dergestalt, dass sich selbiger gleich beim ersten Rechts- und Linksdrehen des Play nach vornehin, bis an die Nase, den Prolog, vorschiebt, wo er hängen bleibt, ohne sich weiter viel um das Play und dessen Moral zu bekümmern, noch das Play um seinen Zopf, den Vice, den sonst stehenden Insgenickschläger der Moral-Play's. Hier beschränkt sich sein Beitrag zum Ehespiel, wie aus dem von Vice-'Desire' und 'Destiny' (Geschick) geführten Eingangsgespräche sich ergiebt, darauf, dass er die unglückliche Ehe zwischen Tom Tyler und dessen Weib, 'Strife' (Zank), in Gemeinschaft mit Destiny, „einem weisen Pfarrer" ('a sage parson'), stiftet. Tyler's böse Sieben, die 'Strife', ist nicht blos eine ausgelernte Keiferin, sie ist nebenbei auch eine fertige Säuferin, als welche sie, mit ihrem Genossen, 'Stordy' (Sausebraus und Saufaus) und 'Tipple' (Pichel, Tippel) zusammen, in die Hölle, die sie ihrem gepeinigten Mann als Zankteufel heiss macht, statt Oel ein Quart Schnaps täglich, als Saufteufel, in's Feuer giesst. In der äussersten Bedrängniss findet

---

1) „Tom Tiler und sein Weib", zuerst 1578 und wiederholt 1661 gedruckt. Letztere von F. Kirker besorgte Ausgabe führt den Titel: 'Tom Tyler and his Wife. An excellent old Play, as it was Printed and Acted about a hundred years ago. The second Impression. London printed in the year 1661.' 4°.

Tom Tyler in seinem bis zum Verwechseln der Selbstlauter ähnlichen Zwillings-Namensvetter, Tom Taylor, einem Flickschneider, den Freund in der Noth. Tom Tyler tauscht mit Tom Taylor die Hosen und bewirkt dadurch, dank der Namenszwillingschaft, eine solche vollständige Menächmen-Aehnlichkeit Tom Taylor's in seinen ganzen Hosen mit seiner, Tom Tyler's, werthen Person, in Tom Taylor's Flick-und-Flock-Hosen, dass Letzterer Tom Tyler's schönerer Hälfte, der Zank- und Trankteufelin, der Klaps- und Schnapssatanin, der personificirten Branntweinpulle, der 'Strife', dermaassen die Nähte bearbeitet und ihr am Zeuge flickt, dass sie in's Ehebett, ihre feste Burg, sich wirft, um, hinter Ober- und Unterbett verschanzt, um den von ihres Mannes, mit ihm identischer Hose, von ihrem Hosemann, erwarteten Sturm zurückzuschlagen, oder mit der Hose zu capituliren. Und siehe da! über ein Weilchen liegt das Ehepaar Ein Leib und Eine Seele neben einander zwischen zwei Laken. Tom Tyler hatte nämlich mit Tom Taylor, dessen Sturmbock nicht in der Lage war, die von Frau 'Strife' in Aussicht genommene Bresche in seines Freundes Ehebett zu schlagen — Tyler hatte inzwischen mit Tom Taylor wieder die Hosen gewechselt; hatte, nach Hause zurückgekehrt, um zu Bett zu gehen, die ganzen Hosen abgelegt, und den zusammengeflickten Lumpenmann wieder angezogen, und erzählte als solcher die ganze Hosengeschichte von A bis Z seiner Eheteufelin. Diese, nicht faul, greift nach dem Schrubber, und walkt ihm eine buntscheckige Jacke und Hose auf den Leib, dergleiehen selbst Tom Taylor, der Flickschneider, nicht fertig brächte. Röhrend [1]) wie ein Bullkalb, und trommelnd mit dem Kehlkopf wie der Brüllaffe, stürzt Tyler davon, hinüber zum Freund in der Noth, heult diesem die Ohren voll Jammer über sein Geschick, bis dem Schneider der Faden reisst und die Elle in der Hand zerbricht, womit er dem bedrängten Freund in Gegenwart von dessen herbeigejammertem Geschick, 'Destiny',

---

1) Oh wife, wife! I pray thee save my life!
You hurt me ever, I hurted you never.
For Gods sake, content thee.

Strife.
Nay, thou shalt repent thee. — — —

das Maass zu einem neuen Paar geflickter, in allen Farben spielender Hosen nimmt. Nun gesellt sich auch noch Wife 'Strife' dazu, um ihn vollends zu Tom Taylor's Flickhosen zu keifen, zu weifen und zu streifen. Zu seinem Glück erscheint Geduld, 'Patience', die um Tom Tyler's zerschlissenes Adamswamms ihren Mantel, den Geduldmantel hängt, und dann zwischen den Eheleuten einerseits, und den beiden Zwillingsnamensvettern andererseits, aufgrund des stillschweigenden Uebereinkommens Frieden stiftet, dass Frau Strife ihres Mannes ganze Hosen einfürallemal und ausschliesslich, ihr Mann Tom Tyler dagegen abwechselnd mit seinem Freunde, Tom Taylor, die geflickten Hosen tragen soll, damit ihrerseits keine Verwechselung stattfinde.

Das Sittenspiel 'The Conflict of Conscience', „Der Zwiespalt des Gewissens", ist das älteste [1]) englische Moral-Play mit einem geschichtlichen Argument. Hinter dem Philologus, dem „elenden Weltling", der den Gewissens-Conflict erlebt, aber aus Furcht vor Gefängniss und Folter, und um irdischer Vortheile willen, schlecht besteht, und wieder katholisch wird, steckt der italienische Advocat, Francesco Spiera, der im Jahre 1548 sich erhängte, nicht allegorisch, sondern wirklich. [2]) Ausser der zeitgeschichtlichen Person des Philologus, kommen dessen zwei Söhne und noch andere Personen von Fleisch und

---

1) Verfasst um 1560, gedr. 1581 unter dem Titel: 'An excellent new Commedie intituled: The Conflict of Conscience. Contayninge a most lamentable example of the dolefull desperation of a miserable worldlinge, termed by name of Philologos, who forsooke the truth of God's Gospel, for feare of the losse of lyfe and worldly goods. Compiled by Nathaniell Woodes, Minister in Norwich. At London. Printed by Richarde Bradocke etc. Anno 1581.' 4°. In Hazl. Coll., Vol. VI., das erste Stück. Dem Bande ist eine „allgemeine Einleitung" von Mr. Collier (Mr. Collier's General Introduction) vorgedruckt. — 2) Der Prologue bezeichnet als Grund des gewählten Namen 'Philologus', und Verschweigens der gemeinten Person, die Scheu vor Persönlichkeit, welche sich am schicklichsten hinter der Bezeichnung 'Philologus' berge, der doch nur einen „Wortfreund" bedeute, was Jeder seyn kann. (Philologus is nought else but one that loves to talk.) Inderthat ist Logos „Wort" nur die Maske, die allegorische Larve von Logos „Verstand", und der Philologe als blosser Wortforscher, was er in der Regel ist, keine wirkliche Person, sondern eine allegorische Figur.

Blut, ein Cardinal, ein Nuntius, ein Theologus u. m. dgl. in der 'new Commedie' vor. Mit diesen verkehren, wie mit ihresgleichen, allegorische Figuren aus den Moral-Plays: Conscience, Suggestion (Einflüsterung), Hypocrisy, Tyranny, Horror etc. und sogar Mysterien- oder Miracle-Play-Phantome, wie Satan, Spirit. Der letztere bewährt seine Nichtrealität und sich selbst als Nonens dadurch, dass „Geist", in unserem historischen Moral-Play durch seine Abwesenheit glänzt [1]), und sich von Cacon (Caconous — Argsinn) der, als der Ungeist im Geist und in der Wahrheit, Nathaniel Woodes' Commedie, und in aller Wirklichkeit, beherrscht, vertreten lässt. Cacon spielt die Rolle eines polnischen Hetzcaplans, und bedient sich dazu des schottisches Dialekts. Satan ist der Einzige, der im Geist seiner Rolle diese durchführt und gleich in seinem Monolog, womit er das Stück eröffnet, das Tüpfelchen auf's I setzt mit dem Vers: „Mein Herzblatt, dessen treue Lieb' ich kenne".[2]) So consequent getreu wie Satan, bleibt der Dichter seiner Geschichts-Moralität nicht. Am Schlusse überrascht Nuntius das Publicum mit der Nachricht, dass Philologus sich wieder zum wahren (reformatorischen) Christusglauben bekehrt, und sich nicht erhängt hat.[3]) Wenn Collier den Nuntius das Gegentheil berichten lässt [4]), so ist er, Collier, des Philologus Henker; dessen Henker in effigie jedenfalls, Henker in der Einbildung. Schon als Philologe muss Philologus sich dagegen ernstlich verwahren, dass Collier seinen Namen, in des Wortes französischer Bedeutung („Halsband"), ihm auf den Hals hetzt.

---

1) — 'the perfomance must have been a dull one. — It is therefore not worth extracting'. (Collier, Hist. of Dram. P. II. 359.) —

2) Satan.

My darling dear, whose faithful love I know.

Wer dieser 'darling dear' ist, erklärt Note 1, S. 36, Vol. VI (Hazl.): 'The Pope'. —

3) O joyful which news I report, and bring into your ears!
Philologus, that would have hanged himself with cord,
Is now converted unto God with many bitter tears
By godly counsel he was won, all praise be to the Lord.

— 4) 'A Nuntius then informs the audience that after thirty weeks of affliction and despair, which are supposed to elapse, Philologus had hanged himself. (A. a. O. p. 339.)

Wir erwähnen hier gleich noch zwei spätere, wie man annimmt, in den ersten Regierungsjahren der Königin Elisabeth (1561) verfasste Moral-Plays, worin geschichtliche Personen mit allegorischen Hand in Hand gehen; geschichtliche Personen freilich, die, an historischem Gewicht, der Lebenswirklichkeit allegorischer Figuren die Waage halten. Das eine derselben: 'Cambyses, king of Persia' hat der Verfasser, Thomas Preston, so trefflich, schon durch den Titel, charakterisirt, dass jede weitere Bemerkung darüber schaal erscheinen muss. Er preist seinen Cambyses als eine „klägliche Tragödie voll vergnüglicher Heiterkeit".[1]) Das Vergnügliche besteht darin, dass die Heiterkeit in die Kläglichkeit rein aufgeht. Unter den lamentabel allegorischen Personen prangen: Murder (Mord), Execution (Hinrichtung), Cruelty (Grausamkeit). Das Vergnügliche, das Full of pleasant mirth, nimmt Vice, durch dessen Gnade die heiterklägliche Tragödie zum Moral-Play wird, auf seine Narrenkappe, Vice nennt sich hier Ambidexter, der zwei rechte Hände hat[2]), wie Homer's Held Asteropaios, „der rechts mit jeglicher Hand war". Vice Ambidexter ist auch insofern Ambidexter, als er im 'Cambyses' eine zwiefältige allegorische Figur vorstellt; als Vice an und für sich, und als allegorische Parodie des 'Cambyses' selbst, der zwei linke Hände, eine lamentable und eine vergnüglich heitere, hat;

---

1) 'A lamentable tragedy mixed full of pleasant mirth, contayning the life of Cambises, king of Persia, from the beginning of his kingdom unto his death etc. and last of all his odious death by Gods Justice appointed in such order as followeth. By Thomas Preston.' (Coloph.) 'Imprinted at London by John Allede. 4⁰. b. l.' (Um 1585.) In Hawkin's Orig. abgedr. Vol. I., p. 243 f. — In Dodsley's Old Pl. Vol. XII, p. 337 f. — In Hazl. Collect. Vol. IV. p. 160 f. Thomas Preston war M. Art. fellow kings College, späterhin Master of Trinity Hall zu Cambridge. In der Tragödie „Dido", die vor Elisabeth zu Cambridge 1564 aufgeführt wurde, entzückte sein Spiel die Königin so hinreissend, dass sie ihm ein Jahrgeld von 20 Pfd. bewilligte. Noch ehrender für Thomas Preston ist die von Shakspeare ihm erwiesene Auszeichnung, der seine lamentable Tragödie 'Cambyses' in König Heinr. IV. P. 1., A. III. Sc. 2, erwähnt.

2) Ambidexter.

My name is Ambidexter: I signify one
That with both hands finely can play.

ein Ambisinister ist er. Zuletzt wo Ambidexter den Ambisinister, King Cambyses, nachdem dieser mit Hülfe seiner Leib-Heiducken: Murder, Cruelty und Execution, mit beiden linken Händen das ganze Moral-Play hindurch in Strömen Bluts geplanscht und geplätschert, mit einem Speer im Leibe, vergnüglich lamentabel röcheln, und nun im eigenen Blut sich wälzen und verenden sieht — bei diesem erfreulich-gräulichen Anblick schnalzt Ambidexter mit den Fingern an beiden rechten Händen und ruft lamentabel vergnüglich: „Ach, guter König, ach, er ist hin! Der Teufel hol mich, wenn ich nur so viel mich gräm' um ihn!"[1]) Und so fortjodelnd im Balladen-Ton und Balladen-Metrum[2]), das im Stücke vorherrscht, abwechselnd mit dem Alexandriner, diesem Artaxerxes Longimanus Ambidexter — fortjodelnd, bis ihm der Discant, zugleich mit der fröhlich-abscheulichen und mit der grässlich-lustigen Cambyses-Tragödie, und mit ihm selber ausgeht ('Exit Ambidexter').

Als drittes historisch allegorisches Moral-Play schliesse sich noch die Tragikomödie 'Apius and Virginia' pleno titulo an[3]), mit ihrem Vice, genannt Haphazard, „der sich in Alles mengt und grosse Anstrengungen macht, um zu belustigen": 'Who intermeddles on everything and makes great efforts of to be amusing'.[4]) Ausserdem haben wir über den Apius, wie über Cambyses, nichts zu sagen, als dieses.[5])

---

1) Ambidexter.

Alas, good king; alas he is gone!
The devil take me, if for him I make any moan.

— 2) Thomas Preston war auch Balladendichter. — 3) 'A new Tragicall Comedie of Apius and Virginia. Wherein is lively expressed a rare exemple of the vertue of chastitie by Virginias constancy in wishing rather to be slaine at her owne Fathers handes, then to be dishonored of the wicked judge Apius. By E. B. — Imprinted at London by William Stow for Richard Jhones 1575.' Dargestellt wahrscheinlich um 1563. Den einzigen bekannten alten Druck besitzt das Brit. Mus. — 4) Coll. a. a. O. 369. — 5) „Gewissen (Conscience), Gerechtigkeit (Justice), Gerücht (Rumour), Herzstärkung (Comfort), Belohnung (Reward) und Gelahrtheit (Doctrina) sind die Inpersonationen, welche in's Spiel eintreten, um den Apius zu bestrafen und den Virginius zu trösten. Hier ist nicht das leiseste Streben nach dramatischer Schicklichkeit und Ge-

Das Enterlude: 'The disobedient child' [1]) („das ungehorsame Kind") hat, bis auf den zuletzt erscheinenden Devyl, der selber nicht weiss, welcher Devyl ihn daherführt, lauter richtige Komödienfiguren und von einem Moral-Play im bisherigen Sinne so wenig, dass ihm auch die Moral, die schliessliche Besserungstendenz, in die Geude fliessen würde, wenn sich nicht zuletzt der Teufel ihrer annähme, und dem Moral-Play mit einer Gewissen schärfenden Warnung vor ihm selber unter die Arme griffe. [2])

---

ziemung zu merken*): Virginia und ihre Mutter gehen „zur Kirche, und Virginius erklärt, wie ein richtiger Rechtglauber**) die Erschaffung von Mann und Weib nach dem Buche der Genesis." (Collier, Hist. of dram. Poetry II, 369.) — In Hazl. Coll. Vol. IV, p. 108—155. — 1) 'A pretie and mery new Enterlude, called the Disobedient Child. Compiled by Thomas Ingelend late student in Cambridge. Imprinted at London etc. by Thomas Colwell.' 4°. Ohne Jahrzahl, aber um 1560 erschienen. 'The interlude of The Disobedient Child'. Ed. by J. O. Halliwell, Percy Society, 1848. — 2) Ein Programm des katholischen Gymnasiums zu Braunsberg (1857—1858) brachte einen Bericht über das altenglische Enterlude 'The disobedient Child', einen alten auf der Danziger Bibliothek befindlichen Druck, von Hermann Fritsche, Thorn 1858; wir wollen den Inhalt, laut „Bericht" mittheilen: „Nachdem der Prolog erklärt hat, er wolle zeigen, wie jetzt überall das Laster zunehme, die Tugend schwinde, und nachdem er den Inhalt des Stückes nebst einigen guten Lehren über Erziehung und Studium kurz vorgetragen, beginnt das Stück mit einer Unterredung zwischen Vater und Sohn***), über den zukünftigen Beruf des letzteren. Kein Vorschlag gefällt dem offenbar noch sehr jungen Menschen, namentlich nicht der Rath zu studiren. Zuletzt kommt er mit seinem eigenen Plan hervor, nämlich schnurstracks zu heirathen: das sey der beste Beruf. Alles Abrathen ist vergebens, und als der erzürnte Vater droht, ihm keinen Heller dazu geben zu wollen, geht er trotzig ab. Der zurückbleibende reiche Mann klagt sich in einem Monolog an, seinen Sohn „verzogen zu haben", die folgende Scene spielt in einem 40 Meilen von London entfernten Ort.

Koch und Köchin†) sprechen von den Vorbereitungen zur Hochzeit. Erzählen sich vom Brautpaar. Die Braut sey eine böse Sieben. Das Brautpaar: Bräutigam singt ein Refrainlied voll Trotz gegen seinen Vater. Darauf verfügt sich das Paar zur Trauung nach der Kirche. Des

---

*) 'There is not the least attempt at dramatic propriety and decorum.' — **) 'Like a sound orthodox believer.' — ***) 'The Rich Man' und 'The Rich Man's Son'. — †) 'The Man Cook', 'The Woman Cook'.

Nichts als das Stichwort 'Vice', mit dem sich der schadenfrohe Hanswurst, Jack Juggler, in dem gleichnamigen, durch ein

Traupriester sucht den Clerke, der wahrscheinlich im Wirthshaus sitzt, und schilt auf die Unsitte.

Scene zurückverlegt nach London. Vater (der reiche Mann) weigert sich die Schulden des jungen Paares dem Gastwirth zu bezahlen. Klage über das leichtsinnige Heirathen in einer Cantate voll lateinischer Brocken. Am Ort der Trauung schildern die Neuvermählten*) ihr eheliches Glück mit Citaten aus griechischen und römischen Schriftstellern. Diener**) ruft den Herrn ab, schildert in einem Monolog das wüste Gelag auf der Hochzeit. Mann und Frau gerathen in Zank, als diese ihren Gatten auffordert, für Geld zu sorgen, da sein Vater nicht bezahlen will. Sie schlägt ihn und giebt ihm eine Ladung Holz***), um es zu verkaufen. Er bringt nicht genug Geld für's Holz zurück und bekommt wieder Prügel. Muss Wasser holen, schmutzige Wäsche spülen. Schliesslich bekommt Husband solche Prügel, dass er für todt hinfällt. Wife geht auf's Land, um dort mit Gevattern und Gevatterinnen lustig zu leben. Husband erholt sich und läuft zu seinem Vater heim um Hülfe und Geld. Nach seinem Abgang erscheint der Teufel als Moralist, und warnt vor sich selber.†) Der Sohn fleht fussfällig seinen Vater um Vergebung. Dieser giebt ihm einiges Geld.††) Damit schliesst das Stück". Bis auf ein klei-

*) 'The Husband', 'The Wife'. — **) 'Servingman'. — ***) Sie holzt ihn, und er soll die Tracht Holze noch verkaufen. Also doch ein Bischen Allegorie im Spiel! — Die Theateranweisung schreibt vor: ('Here she must knock her husband') — — ('Here her husband must be along on the ground, as though he were sore beaten and wounded').

Wife. Thou thief, thou cailiff.

Husband.

Alas, alas! I am almost quite dead!
My wife so pitifully hath broken my head!

Man denke an die Scheite Holz, die Ferdinand in Shakspeare's „Sturm" (A. III. Sc. 1.) liebeselig herbeischleppt:

Schleppen muss ich
Und schlichten ein paar tausend dieser Klötze — — —
Doch diese lieblichen Gedanken laben
Die Arbeit selbst. — — —

†) Satan the Devil.

Wherefore (my dere childern) I warne ye all
Take hede, take hede, of my temptacion. — — —

††) Father.

A little to help thy need living — — —
And that once done, thou must hence again.

entlehntes Motiv aus Plautus' 'Amphitruo' eigenthümlichen Enterlude [1]) einführt, spricht dieses zum Moral-Play. Die Moral davon ist: dass jenes Amphitruo-Motiv: Die Herausschreckung des Sosia durch Mercur aus seiner Haut und Identität mit sich selbst, im Enterlude von Jack Juggler an dem Diener Jenkin Careaway bewerkstelligt, das Motiv selber aus sich dermaassen her-

nes Nachstückchen, das 'The Perorator' d. h. Epilogus, dem Enterlude noch als belehrenden, die Moral ins Moral-Play hinein moralisirenden Fingerzeig hinterrücks, wie ein Zöpfchen, annestelt. Dem Zöpfchen dreht Perorator noch ein zweites an, das Gottesfurcht und Königstreue*) obligatorisch ex post einhäkelt, und letzlichst und schliesslichst einen langen Nachtragszopf, ingestalt eines von allen Spielern des Enterlude knieend**) gebeteten Segensspruchs für Queen Elizabeth, der uns noch nebenbei einen Zopf anheften möchte, als sey das Moral-Play vom „unfolgsamen Kinde" unter Elisabeth's goldnem, und nicht unter Heinrich's VIII. eisernem Scepter entsprossen, worauf doch der eben von uns citirte und auch vom Perorator eben nur gesprochenen Vers: 'Look that You truly serve the king', hindeutet! Und noch kein Ende! Und am Ende aller Zopf-Enden flattert, wie die Taenia, am römischen Stirnkranze, Taenia auch in der Bedeutung von „Bandwurm" — flattert am Bandwurm-Zopfe ein 'Song', als definitives, gesungenes Coda-Endzöpfchen des per-, richtiger postoratorischen Weichselzopfes, einem Moral-Enterlude im Rücken, für das wir aus dem einzigen Grunde eine besondere Sympathie empfinden dürfen, weil die zahlreichen, wie aus Halliwell's Anmerkungen erhellt, mit Shakspeare's Stücken übereinlautenden Ausdrucksweisen und von zeitgenössischen Schriftstellern kaum mehr gebrauchten Wortformen die Annahme begünstigen, dass Shakspeare auch dieses Enterlude gekannt und seiner Beachtung gewürdigt haben möchte. — 1) 'A new Enterlude for Chyldern to playe, named Jacke Jugeler, both wytte and very playsent. Newly imprinted.' Coloph. 'Imprinted at London in Lothbury by me, Wylliam Copland.' 4° b. l. Ohne Jahreszahl. Eingetragen in die Buchhändler-Listen (stationers books) 1561. Für den Roxburghe Club von Joseph Haselwood 1820 herausg. ('Two Interludes. Jack Jugler and Thersytes. Kent 1820.' Diese Ausgabe finden wir weder bei Collier, noch in Hazlitt's Dodsley Coll. [II, p. 103 ff.] erwähnt.) Gespielt wurde Jack Juggler muthmaasslich unter Edward VI.

*) Worship God daily — — —
Look that ye truly serve the king.
— **) (Here the rest of the Players come in, and kneil down all together, each of them saying one of those verses.)

ausschreckt, dass es sich in der Vergröberung seines plumpen Doppelgängers nicht erkennt. „Inderthat ist Jack Juggler“ — bemerkt ein englischer Herausgeber [1]) — „nur eine Carricatur der blossen komischen Partien“ des Amphitruo, und zählt unser amphitryonisches Zwischenspiel den Stücken bei, welche als Bearbeitungen der ausschliesslich komischen Bestandtheile von Schauspielen, ‘drolls’, „Schwänke“, genannt werden.

Auf dem Wege zu seiner Brodherrin, Dame Coy, um sie im Auftrage seines Brodherrn, Meister Bongrace, zum Abendbrod zu holen, vertrödelt und verlungert Jenkin Careaway die Zeit mit Würfelspiel, wobei er bereits zwei Schilling und sechs Pence mindestens verknöchelt hat. [2]) Nun kratzt sich Jenkin „Sorglos“ [3]) hinter den Ohren, im Vorgefühl des Juckens, womit ihm seine „gepfefferte“ [4]) Frau Meisterin, Dame Coy, das Fell beizen wird. Und dazu seine geschworene Feindin, die Magd, ‘Alison Trip-and-go’, aufgeplustert wie ein Pfau mit buntem Fächerschweif [5]), und schwatzend und schnakend den ganzen Tag, wie Elster, Dohle und Papagey. [6]) Nur eine Lüge kann da helfen, dick wie der Knüppel, der über seinem Schädel schwebt. Der Meister scharmuzirt mit andern Weibchens beim Abendbrod. Das hätt' ihn aufgehalten; darum hätt' er, der treue Knecht, gezögert, sie zu holen. Ueber dieser knüppeldicken Lüge brütend [7]), dehnt Jenkin seinen Monolog auf fünf geschlagene Grossoctavseiten aus, über gestreckte Knüppelverse mit der Zunge hinpolternd, wie über einen Knüppeldamm. Das Lärmende, Polterhafte gehäufter, wuchtiglanger Monologe und Dialoge scheint die Speciali-

---

1) Mr. Child, ‘Four old Plays’. 1848. P. 9—12. Vgl. Hazl. a. a. O p. 107.

2) I have lost two shillings and sixpence at the least.

3) My name is careaway, let all sorrow pass.

4) For she is — — —
A very cursed shrew — — —
— — — — — — — —
A pretty gingerly piece. — — —

5) As a peacock that hath spread and showeth her gay tail. — — —

6) She talketh, she chatteth like a pie all day,
And speaketh like a parrot papinjay.

7) (Hic cogitabundo similis sedeat.)

tät dieser Jack-Juggler-Enterlude's. Komik, Satire, Sitten- und Personenschilderung, an sich tüchtig, naturgetreu und in derber, rohkräftiger Nachdrücklichkeit, solchen Spielen durchaus angemessen; auch darin vor anderen dieses Schlages sich hervorthuend, dass sie den Volkston der modernen Komödie mit einem Anstrich von classischen Rüpel- und Hefenspielen, von römischer Tabernaria, wenn nicht zuerst, jedenfalls energischer und geschulter, als die bisherigen Moral-Plays anschlagen. Trotz alledem verleidet dennoch unser Enterlude diese Vorzüge durch die Monotonie eines durchweg angestrengten Klapperstyls, der wie eine Fasten-, eine Almosenrassel fort und fort das Ohr betäubt, und dessen vis comica ununterbrochen mit der Pritsche und dem Plumpsack dreinschlägt. Der mit einem Catonischen Spruch sich einführende Prolog betont die Erholung von ernsten Geschäften durch Scherz und Fröhlichkeit.[1]) Das Enterlude selbst aber hat keine Empfindung von der Nothwendigkeit, den Narrenkolben nicht unausgesetzt zu schwingen. Die drei aufeinanderfolgenden Monologe; der des Prologs, dann Jack Juggler's, die Fabel und seine Absichten mit Jenkin dem Publicum auseinandersetzender Monolog, und gleich hinterher Jenkin Careaway's Selbstgespräch, schon diese, und wäre jeder Vers ein Kolbenschlag auf den Nagelkopf, wirken belästigend, ermüdend.

Jenkin pocht an die Hausthür. Jack Juggler, der sich während seiner Abwesenheit eingeschlichen und im Hause festgenistet, öffnet, als Jenkin verkleidet. Und nun wird jenes amphitryonische Motiv, das punctum saliens des Enterlude, breit getreten und zutodgehetzt, und was das Breiteste und Todthetzendste: nach einem umständlichst in die Länge gezogenen Wechselgespräch, von gerade nicht schlechten, aber auch nicht expositionsgerechten, viel zu weitläufig geschraubten Vexirspässen, vonseiten des Vice, des Rüpels, des Jack Juggler. So windet und dreht sich das köstliche plautinische Mercur-Sosia-Motiv, das dem Sosia unseres

---

1) Among thy careful business use sometime mirth and joy
That no bodely work thy wits break or noy.
For the mind in serious matters occupied,
If it have not some quiet mirth and recreation
Interchangeable admixed, must needs be soon wearied.

Enterlude sein Ich, wie einen Bandwurm, aus dem Leibe haspelt, zu einer Komödienschraube ohne Ende von vierzehn Seiten. Dreimal so lang, als die entsprechende Scene des Plautus[1]): Das Drastische in der Nachahmung immerhin zugegeben. Drastisch — richtiger 'Dartisch', von δαίρω, abhäuten: Plautus' Götterspass auf Jenkin's durchgegerberter Rückenhaut zum Rüpelspass abgeledert.[2]) Den Trost mindestens dachte Jenkin aus seinem Nicht-Ich zu schöpfen, dass er sich damit um Dame Coy's Prügel würde herumdrücken. Er pocht denn auch darauf vor ihr, und nicht schlecht.[3]) Sie aber auch; und pocht seinem Nicht-Ich das Lederzeug so windelweich, dass sein Ich und sein Nicht-Ich übereinander herfallen, wie die zwei Teufel im Sack des Bettelmönchs, und sich gegenseitig auffressen mit Haut und Haar.[4]) Wirklich verschwindet hier sein „Zweites Ich", Jack Juggler, aus der Komödie, nachdem seine Bosheit ihre Lust gebüsst, und setzt sein Nicht-Ich auf den Pot von Knüppels Dicke.[5]) Zwischen den Fäusten von Meister Bongrace und Dame Coy, unter zeternden Berufungen auf sein Nicht-Ich, zu einem doppelten Nicht-Ich mit

---

1) A. I. Sc. 1. v. 156 ff. Eine Komödie von Plautus wurde vor König Henry VIII. zu Greenwich 1520 in lateinischer Sprache gespielt. (Holinsh. III. p. 850., ed. 1587.)

2) Jack Juggler.
Avoid, thou lousy lurden and precious stinking slave
That neither thy name knowest nor canst any master have!
Wine-shaken pillory-peeper*), of lice not without a peck,
Hence or by God's precious, I shall break thy neck.

3) Careaway.
But when I lost myself, I knew very well
I lost also that I should You tell.

4) Careaway.
I was never this (thus) canvassed and tossed;
That if my master, on his part also,
Handle me, as my mistress and the other I**) do
I shall surely be killed between them three. —

5) Jack Juggler.
And now let Careaway be Careaway again;
I have done with that name now, certon.

---

*) Im Originaltext 'pillorye peepours'. — **) Sein „anderes Ich", der Jack Juggler.

zwei Knitteln aus trockenem Fichtenstamm gefuchtelt [1]), erhebt sich aus der doppelten Nicht-Ich-Verneinung Jenkin's prügel-verklärtes Ich als Rachegeist, der seinem Fluche den Ausdruck verblüffter Verwunderung und gespenstischen Staunens leiht, über das Verschwinden seines „Er-Ich", und über die Auferstehung seines „Ich-mich" aus dem Prügelgrab.[2])

Nach schliesslicher Befehlung seiner, des, in sein erstes dreifach geprügeltes Ich wieder hineingeprügelten Nicht-Ichs, an seinem zweiten, dem Prügler-Ich, im Betretungsfalle[3]), zu nehmenden Rache in die Hände des hochverehrten Publikums, schwingt sich Jenkin's seliger Geist wie der eines Märtyrers aus dem Scheiterhaufen, aus seinem Prügelhaufen empor. Das Enterlude, wie der Heilige das Marterwerkzeug, als Attribut, inform eines Knittels in der Hand, entschwebt mit einem allseitigen „Gute Nacht" auf Nimmerwiedersehen.[4])

Eine blickschnelle Rückschau auf die bisher erfolgten Wandlungen im Personenstand des englischen Drama's zeigt uns: theologische, phantastisch religiöse Personen mit geschichtlichen, oder mystisch-geschichtlichen im Verkehr; Mirakelspiel-Figuren: kirchlich-dogmatische Phantasie-Wesen, im Verein mit logischen Phantomen, allegorisch-moralischen Begriffspersonificationen und Scheinmenschen. Letztere dann im ausschliesslichen Besitz der Scene, Herren und Meister der dramatischen Handlung und dramatischen Ideen; dagegen jene phantasmagorischen Hypostasieen der primitiven geistlichen Spiele auf die Eine Urgestalt des bösen Princips, den Teufel, reducirt, und dieser auf die Rolle des

---

1) Dame Coy (zu ihrem Gatten Bongrace).
— lay him about the ribs with this woud.
Miss ihm die Rippen mit diesem Stock.

2) Careaway.
But I marvel greatly, by our Lord Jesus,
How he-I escaped, I-me beat me thus.

3) If you*) happen to see that other-I.

4) I pray God give You all good night!
And send you better hape and fortune
Than to lesse your selfe homeward as I have don.
(Exit Careaway.)

---

*) Das Publicum.

Servus, des Prügeljungen der römischen Komödie, heruntergebracht. O Lucifer, du, im alten Mysterienspiel noch der schöne, zum Höllenkönig entflammte Morgenstern, nun auf den Prügelknecht heruntergekommen! Und wessen Prügelknecht? Deines Mit- und Nebenknechts, des Vice, zu dem sich dein fürstlicher Genosse, der 'Scarlat Sin', verspiessbürgerlicht, encanaillirt hat: aus dem scharlachrothen Dämon der purpurgebornen, herrschaftsgewaltigen Sünde des Mysterienspiels, zum aschgrauen Moralitäts-Philister, zum 'Laster', als Schalksknecht und Hanswurst herabgelumpt, verludert! Damit nicht genug, greift die Profanation des kirchlich-heiligen, hierarisch-feudalen Drama's, durch das bürgerlich-moralische, banausisch-handwerkliche „Sittenspiel" immer weiter um sich. Biblische Geschichtspersonen werden von profan-weltlichen verdrängt. Begann denn nicht gleichzeitig auch das Bürger- und Handwerkerthum selber die Alleinherrschaft des Priesterthums und Ritteradels, die klerical-feudale Allmacht, in die Enge zu treiben? Herrschaftstheilung, ja Gleichberechtigung zu erstreben, zu ertrotzen, zu erringen? Begann denn nicht gleichzeitig auf allen Gebieten der nüchterne Verstand mit dem Phantastischen aufzuräumen, es zum Nachtgespenste spöttelnd? Der Autoritätsglauben, das autokratische mit allen Schrecken des Aberglaubens ausgerüstete Kastenregiment, begann es nicht schon immaasse, als das Mirakel vor der Erkenntniss des Naturgesetzes in blauen Dunst zerrinnt, begann nicht auch jener Autoritätswahn vom dem allmälich im Volksbewusstseyn erwachten Innewerden des einzig gesetzlichen Autorität-, des Ursachlichkeitsgesetzes der sittlichen Autonomie, des Vernunftgesetzes, bekämpft, ergriffen, zermalmt zu werden? Schritthaltend mit dieser stufenweisen geschichtlichen Geistes- und Willensbefreiung nach dem Vernunftgesetze der Nothwendigkeit, d. h. der unabwendbaren Uebereinstimmung, ja Identität von Ursache und Wirkung in der physischen wie moralischen Welt; schritthaltend mit diesem die Weltgeschichte bewegenden, gestaltenden, und damals schon heftig entbrannten, in England am frühsten, und bezeichnungsvoll, durch die Initiative des Feudaladels entbrannten „Culturkampfe", sehen wir auch das englische Drama sich durch diese Entwickelungsmomente bewegen, und bei aller scheinbaren, im Verhältniss seiner Fortbildung wahrgenommenen Verstandes-Ernüchterung aufkosten

der poetisch gestaltenden Phantasie — sehen wir das Wohlthätige, Heilsame dieser Ernüchterung gleichwohl der dramatischen Poesie zuwachsen, und die Bühnenkunst an ihr erstarken: So hegt die kalte, farblose Schneedecke die Farbengluth des Frühlings- und Sommers, die Fruchtfülle des Herbstes; hegt und pflegt sie vorsorglich und hält sie warm. So bedingt die im Eise gebundene Wärme dessen Gestaltbarkeit und Krystallbildung. Und dies auch konnten wir im Fortgange unserer Geschichte gewahren: dass keine andere Nationaldrama-Literatur jenen Gleichschritt des Bühnenwachsthums mit der geschichtlichen und staatlichen Volksentwickelung in so stetiger und deutlich erkennbarer Folge darstellt, wie das englische Drama.

Hat es doch auch ein Moral-Play mit einem bisher in diesen Spielen noch vermissten, für die dramatische Läuterung, für die, durch die dramatische Kunst, zu bewirkende Katharsis des Nationalgeistes aber wesentlichen Motive — hat das englische Drama doch selbst ein Moral-Play mit politischem, national-politischem Motive aufzweisen! Ein Moral-Play, dessen Held das im Ritter Albyon personificirte England ist![1]) Leider nur ein Fragment, von 12 enggedruckten Seiten in 4°, die man einem alten Schmöker verdankt, dem sie der Buchbinder als Maculatur (waste paper) eingeheftet. Auf den 12 erhaltenen Seiten finden sich folgende Personen: Albyon, ein Ritter (knight); Justice (Gerechtigkeit); Injury (Unrecht) der muthmassliche Vice in diesem politischen Moral-Play, und Division (Uneinigkeit). Anderweite Personificationen, wie Temporality (Zeitlichkeit), Principality (Fürstlichkeit), Commonality (städtisches Gemeinwesen),

---

1) 'A mery Playe, bothe pythy and pleasaunt of Albyon knight', 1565—6 von Thomas Colwell in die stationers books eingetragen. Collier erwähnt (Ann. of the St., Vol. I, p. 171) eines vor Königin Elisabeth (Weihnachten 1558—9) dargestellten Stückes, das, auf Befehl plötzlich unterbrochen, nicht zu Ende gespielt werden durfte. Collier glaubt in diesem auf der Bühne erstickten Play den 'Albyon knight' erkennen zu dürfen, das allegorische Stück mit politischer Tendenz, der Königin in der Absicht vorgeführt, um ihr, gleich nach der Thronbesteigung, eine Lection über Staatsregierung zu geben: 'In order to give Elisabeth, in the very outset of her reign, a lesson upon government'. (Hist. of dram. Poetry II, p. 370 n.)

Sovereiynty, Peace und Plenty (Souveränität, Friede und Fülle) werden erwähnt, kommen aber im Bruchstück nicht vor.

Injury giebt sich vor Justice für Manhood (Mannhaftigkeit) aus. Justice hegt gewichtige Zweifel gegen diesen Manhood, der, in seiner würdigem Aufputz, auf ihrer Wage für leicht befunden wurde.[1]) Knight Albyon, beschwatzt und bethört von Injury, lässt sich auch den Manhood von ihm aufreden, wie Graf Bertram von Parolles die Tapferkeit, den Mannesmuth. Stark, inkraft von Ritter Albion's Glauben an seine Mannheit, bringt Injury dem Ritter auch den Glauben bei, dass die heilsamen Parlamentsacte nicht ausgeführt werden; dass sie vielmehr auf der Bärenhaut der geistlichen und weltlichen Lordschaften schlafen, wie die Murmelthiere. Die Bills, obgleich zum besten der Kaufleute und Communalität vom Parlament erlassen — zeigt Injury weiter — erklären die Grossen, der Grundadel, für Wische.[2]) Dem Knight Albion wird angst und bange. "Weh!" — ruft er — „tritt da kein Abhülf' ein, So ist's geschehn um mein Gedeihn!" „Gedeihn?" — grinst Injury — „Verlachung! Hohn und Spott vonseiten aller andern Nationen! Internationale Verhöhnung! Sämmtliche Völker, jenseits des Aermelkanals, werden wie aus Einer Kehle rufen: „Wer sich das gefallen lässt, Solcher hat auf's allerbest nur die Hälfte eines Manns, die andere von 'ner wilden Gans".[3]) Albion sucht, im Verein mit Principality, die in gefährliche Aufregung versetzte Commonality

---

1) — thou seemest of manhood frayle,
Becauce so abused is thy lyght apparaile.

Aehnliche Bedenken äussert der alte Lafeu gegen Parolles' Manhood: — „aber die Wimpel und Fähnlein an dir brachten mich doch mehr als einmal davon ab, dich für ein Schiff von zu grosser Ladung zu halten" etc. (Ende gut, alles gut, A. II. Sc. 3.) — 2) 'Fit to wipe a pan', „gut genug, um damit eine Pfanne auszuwischen".

3) Albion.

Alas, alas this may not reformed bee,
I shall never bee sure of prosperity.

Injury.

For all other straunge nacions
They will raile on you with open proclamacions
Saienge, whosoever do as he doose
Is halfe a man, and halfe a wyld goose.

zu beschwichtigen. Injury verbindet sich seinerseits mit Divisyon, um die Maassregeln von Justice und Albion zu durchkreuzen, Peace von letzteren abwendig zu machen, und von Divisyon die Comons gegen Principalyty aufwiegeln zu lassen. Divisyon will durch Old Debate (Alt-Streit) die geistlichen und weltlichen Lords gegen einander verhetzen, Injury die projectirte Heirath zwischen Albion und Plenty um jeden Preis hintertreiben, und wünscht, dass Divisyon, und zu diesem Zweck, unter dem Namen 'Policy' (Polizei-Staatskunst) dem Albion die Partie ausrede und ihm, statt Plenty, zwei liederliche Dirnen, Mirth und Prodigality (Lustigkeit und Verschwendung), zuführe. „Daher treib' und thu', was ihn ergötzt, Bis alles ist vergeud't zuletzt".[1]) Mit diesem Reimpaar bricht das sittenpolizeiliche Ritterspiel ab; einem Reimpaar womit in der Regel jedes politisch-polizeiliche Staatsspiel, mit einem Vice oder Rüpel, wie Injury, ab- und mitten entzweibricht. „Das Bruchstück" — fügt Collier seiner von uns benutzten Inhaltsandeutung hinzu — „das Bruchstück, wie verstümmelt es sey, berechtigt mich doch, dasselbe als ein höchst merkwürdiges Erzeugniss zu bezeichnen, das in der englischen Literatur nicht seinesgleichen hat."[2])

Von den gestrengen, für die Sittenzucht im allgemeinen eifernden Moral-Plays zu dem mehr die einzelnen Stände und Berufe und die sie vertretenden Persönlichkeiten geisselnden und verspottenden Interludes in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. ist nur Ein Schritt. Wenn die Moral-Plays böse und gute Neigungen, Tugend und Laster in Widerstreit setzen, und letztere zur Strafe ziehen; so hecheln die Interludes vorzugsweise die Verirrung des Verstandes, die Thorheiten des Tages, oder die auf Thorheiten und Aberglauben speculirenden Schelmereien, und stellen sie an den Pranger der Lächerlichkeit. Durch den Teufel und die Allegorien hängen die Moral-Plays noch mit den Mirakelspielen und den mittelalterlich-kirchlichen Anschauungen

---

1) And take his owne good, while he maye,
Lest all at last he brybid away.

— 2) 'From what is left of it I am well warranted in terming it a most remarkable production without any parallel in English.'

zusammen; wogegen die Interludes, als dramatische Ventile des reformatorischen Eifers, den papistischen Dampf und blauen Dunst der noch in den Moral-Plays das Räderwerk in Bewegung setzt, und mit dem Dampfe zugleich auch diese selbst, unter Zischen und Pfeifen, ausstossen.[1])

Die frühesten Interludes unter Heinrich VI. bis Heinrich VII. kamen bereits zur Sprache (s. oben S. 3 ff.). Heinrich VIII., ein passionirter Liebhaber von Mummenschanz, Mummenspielen und Vermummungen u. a. auch von der Verlarvung des in Scharlach vermummten Scharfrichters, führte zuerst die italienischen Maskenfeste (maskes) als Hofdivertissements ein und stattete sie mit märchenhafter Pracht und fabelhafter Verschwendung aus.*) Begünstigte aber nebenbei auch die Interludes und liess sie von seinen Schauspielern (King players) sich vorspielen: die ersten, nach der Chronik, Weihnachten 1510, ein Jahr nach seiner Thronbesteigung. Selbst die Minstrels spielten den maskirt-tanzenden Lords und Ladies in der Maske auf. Einmal fiel der Pöbel, 'rude people' wie sich Hall ausdrückt, über den kostbar aufgeschmückten Festspielwagen her (pageant on wheels), worin der König und die Königin, Hofherren und Damen in den Palast von Whitehall fuhren, plünderten das Prachtgefährte und rissen die Behänge in Stücke ('pulled it to pieces). Der König, den dieses unmaskirte, unter der Aegide der Maskenfreiheit vor ihm aufgeführte Rüpel-Zwischenspiel seines Londoner rabble zu amusiren schien, hiess seine Ball-Noblesse die Goldverbrämungen und Zierrathen von ihren Maskenanzügen lostrennen und unter das Gesindel werfen, um es vom Eindringen in den Palast abzuhalten. Aber die Volksmasse brach in die Säle ein und riss dem König und seinen Lords Fetzen aus Hosen und Wämsern vom Leibe ('strifyng the king, to his hosen and doublet, and all his Companions in likewyse') — Patriarchalische Faschingsscherze zwischen dem Schätze verprassenden, den Staatsschatz zu Maskenplunder plündernden Despotismus, und dem plünderlustigen Pöbel, in Vergleich zu jenem Maskenfestspiel, wo dieser, in der Maske von Cromwell, ein Jahrhundert später dem Könige, Heinrich's VIII. fünftem Nachfolger, mit Hosen und Wamms zugleich den Kopf vom Leibe riss, als Kehrbild zu Heinrich's VIII. mit Anna Boleyn gespieltem Königsmaskenspiel, um die er, wie uns Allen aus Shakspeare's 'King Henry VIII' bewusst, auf einen Maskenball bei Cardinal Wolsey freite, und der er dann das Lärvchen, in das er so vernarrt gewesen, von seinem als Cardinal maskirten Scharfrichter abschlagen liess.

---

*) 'A thing not seen before in England.' (Hall. Chron. An. 2. Henry VIII.) — **) 'Henry's rapacity, the consequence of his profusion.' Hume.

Solche Ventile waren die Interludes des John Heywood, gemeinhin der 'Epigrammatist' genannt. Um seiner musikalischen Talente, seines leichten Witzes, zumeist wohl aber um seiner Bouffonerien willen ein Liebling König Heinrich's VIII. und von ihm durch reichliche Spenden und Gunstbezeigungen ausgezeichnet. John Heywood's Eulenspiegeleien belustigten selbst einen so ernsthaften Gelehrten und Staatsmann, wie Thomas Morus. Ja, seine Scherzhaftigkeit entrunzelte sogar der Königin Mary düsterste Falten, dieses spanischen Philipp II., als Königin von England. Ihr „ehernes Fleisch" erweichte sich zum Lächeln bei Heywood's muntern Liedchen, und ihre feierliche Strenge hielt nicht Stich gegen die Spässe des schalksnärrischen

---

Christmas 1512—1515, wurden zu Richmond zwei Interludes vor König Heinrich VIII. vorgestellt, das eine betitelt: 'Tryumpe of Love and Bewte', „Sieg der Liebe und Schönheit", von Mayster Cornysshe. Venus und Schönheit besiegen alle ihre Feinde und zähmen einen wilden Mann und einen Löwen. Dieses Interlude wurde von Cornyshe und den Childern of the Chapel dargestellt. Das zweite: „Die wiedergefundene Wahrheit (The Finding of Troth), die von Ygnorance und Ipocrisy geraubt worden, gedichtet von Mayster Midwell wurde von den Kings Players gespielt. Meister Midwell kennen wir bereits als Henry Medwall, Verfasser des Moral-Play 'Nature' (s. oben S. 23). Die erste Parlamentsacte betreffend die Aufsicht und Regelung der Bühne und dramatischen Spiele ist aus dem Jahr 1543. Dieser Parlaments-Erlass verbietet noch aufs strengste, in „Theaterstücken, Liedern, Reimen und Versen" das Geringste anzubringen, was gegen die Lehren der römischen Kirche verstösst. Gegen den Papst und dessen Räthe hatte zehn Jahre früher der Vicar, Thomas Wylley aus Oxford, ein Interlude geschrieben. Und sechs Jahre vor jener Parlamentsacte Bale zwei Stücke gegen papistische Doctrinen veröffentlicht.

Im Jahre 1546 errichtete Heinrich VIII. ein neues Amt für die Leitung und Beaufsichtigung der Hoffestlichkeiten und Theaterspiele. Der damit Betraute führte den Titel 'Magister jocorum, revellorum et mascorum'*) Der erste Magister dieses Institutes, Master of Revels, war Thomas Cawarden. Jede Christmas wurde ein solcher ernannt.

---

*) Chalmers' Apology for the Believers p. 475. — Collier, Ann. of the Stage I, p. 133.

Kauzes.[1]) Vermöge dieser Pickelhäringsader, dieses Lustigkeitskitzels im Blut, das „den Geck Gelächter ins Auge treibt"[2]), wirkten John Heywood's die Mönche und ihr Treiben persiflirende Spottspiele reformatorisch, obgleich er selbst streng katholisch blieb und nach dem Tode der Königin Mary England verliess, worüber denn auch Antony Wood, inbetracht von Heywood's leichtfertiger Standesgessinnung, sich zu wundern nicht verhehlt.[3])

---

1) His merriments were so irresistible, that they moved even the rigid muscles of Queen Mary; and her sullen solemnity was not proof against his songs, his rhymes and his jests. (Warton IV, p. 80, ed. Hazl.) Bale nennt John Heywood 'civis Londinensis'. Seine Schulbildung erhielt er im Broadgate Hall (College) zu Oxford. — 2) Er starb in Mecheln um 1577 und hinterliess mehrere Kinder. Sein Sohn Jasper Heywood ist als Uebersetzer dreier Stücke des Seneca bekannt. — 3) Ath. Oxon. I. 150. Warton, der John Heywood's Theaterspiele zu niedrig anschlägt, räumt indess ein, dass Heywood zu den frühesten englischen Dramatikern gehört, „welche die Bibel von der Bühne ‚vertrieben": 'We will allow that he is among the earliest of our dramatists who drove the Bible from the Stage'. Mit der Bible, d. h. mit den biblischen Stoffen und deren kirchlicher Behandlung, vertrieb John Heywood die Miracle- und Moral-Plays überhaupt, mit diesen die kirchlich mittelalterliche Phantastik, und schliesslich mit letzterer auch deren Heger und Pfleger, den Papismus, und dessen Geschäftsagenten, die Mönchsorden. Heywood bewirkte die Vertreibung der Bibel von der Bühne — setzt Warton, und setzen wir, inbetreff aller weiteren Vertreibungen, hinzu — dadurch, dass er „Darstellungen aus dem Familienleben und volksthümlicher Sitten einführte": 'introduced representations of familiar life and popular manners', — die moderne Komödie mithin vorbereiten und schaffen half, deren Begriffs- und Tendenz-Verkörperung gleichsam Molière's Tartüfe darstellt: Die Komödie der Lebens- und Gesellschaftsläuterung von jenem sie vergiftenden und zerstörenden Geiste der Scheinheiligkeit, der überall den Schein, aufkosten des von ihm ausgebeuteten Wesens, predigt, und nöthigenfalls mit Feuer und Schwert zur Herrschaft bringt. Ueberall, und mit allen Mitteln; folglich auch durch die Bühne, des Lebens und der Gesellschaft goldenen Spiegel. Diesen escamotirte jener Geist des gleissnerischen Scheins gegen einen das Welt- und Familienwesen als ein absolut Nichtiges vorgaukelnden Trugspiegel von Scheingold, hinter dessen Blendwerk der grosse Welt-Tartüfe den echt goldenen Spiegel in seine Tasche schob. Wie bewältigend, wie zauberartig die Blendung wirkt, haben wir an Calderon's Auto Sacramental, Calderon's Kirchen-, Mirakel- und Moralitäten-Schauspielen erfahren, diesen gleissnerischen Tartüfe-Spiegeln der dramatischen Kunst, um so gleissender, als der Dichter selbst

John Heywood's frühestes Stück ist wahrscheinlich: 'A mery Play between the Pardoner and the frere, the Curate and neybour Pratte'.[1]) „Ein lustig Spiel zwischen Ablasskrämer und Mönch, Pfarrer und Nachbar Pratte."

1) Das Colophon heisst: 'Imprynted by Wyllyam Rastell the V. day of Apryl, the yere of our lorde MDXXXIII'. Doch muss das Stück schon vor 1521 geschrieben seyn, da es von Leo X. als einem Lebenden spricht.

die dupe dieses Heiligenscheins der Vorspiegelungs-Scheinheiligkeit, dieses heiligen Gaukelspiels seines Scheinkunstspiegels ist. In seinem 'Tartüfe' entblösste Molière wieder den ächten goldenen Komödienspiegel, so strahlend golden, so niederblitzend, wie Perseus' der bergenden Hülle entrissener, leuchtender Gorgoschild. Und gleich diesem, versteinerte der gewaltige Lichtglanz des Molière'schen Komödiespiegels unter anderen Scheinheiligkeiten, auch das Calderonische, von allen Edelsteinen einer Priester-Monstranz funkelnde Scheinheiligkeits-Drama zum Leichensteine seiner selbst. Molière's 'Tartüfe' hat daher vor allem aus als die Komödie der Bühnenläuterung par excellence zu gelten, und ihre erste Vorstellung als die hochherrlichste Säcularfeier gleichsam jener ersten frühesten Versuche, dem einzig der Neuzeit gemässen Lustspiel und seiner Kunstmission die Bahn zu brechen: Der 'representations of familiar life and popular manners', der Darstellungen des von allem gleissnerischen Schein- und Heucheltruge, allen Tartüferien, zu reinigenden Familien- und Volkslebens, Haus- und Gemeinwesens, zugleich aber auch von allen Tartüferien eines falschen Kunstgeschmacks, eines trügerischen mit allen Schwächen, Verkehrtheiten und rohen Gelüsten des Publicums buhlenden und auf dessen Unverstand und Geschmacklosigkeit speculirenden Theaterunwesens. Einen Lorbeerzweig davon, und wär's auch nur ein Blatt- und beerenloses, als nackte Laureatruthe durch John Heywood's, König Heinrichs VIII., und Queen Mary's hofnärrischen Spassvogels Gogelmütze geschlungen, als eines der Ersten Vorläufer von Molière's glorreicher Tartüfe-Komödie! Und ausser der kahlen Lorbeerruthe um die Narrenkappe, den berüchtigten Dornzweig in den Narrenmund, falls Warton's über John Heywood's Komödienrücken mit solchem Zweig geführte Hiebe verdient wären: „Seine Komödien, die sämmtlich vor dem Jahre 1550 erschienen", so klatschen die Hiebe — „haben weder Plan, Humor, noch Charakter, und geben uns keinen sonderlichen Begriff von der Ergötzlichkeit dieses angenehmen Gesellen. Dieselben bestehen aus gemeinen Vorgängen, und die Sprache ist die der Zotenreisser": 'His Comedies all of which appeared before the year 1550, are destitute of plan, humour or character, and give us no very high opinion of the festivity of this agreeable companion.

Der Hergang verläuft erstens in einem Prügel-Club zwischen Pardoner (Ablasskrämer) und Friar, denen der Pfarrer (Curate) die Benutzung seiner Kirche gestattet hatte: dem Krämer, um seine Reliquien an den Mann zu bringen, mit Christi Ablass-Segen (pardon) [1]; dem Mönch, um aus seinem Kram, einer Fasten-Predigt, Capital zu schlagen, wogegen er sich freilich von anfangherein eifervollst verwahrt und bekreuzt.[2]) Friar, der zuerst kam, will auch zuerst mahlen, und verwickelt sich mit Pardoner in eine Concurrenz-Keilerei, nach einem nicht weniger als 20 Seiten 'small folio' betragenden stichomythisch geführten Streitgespräch, worin der gewechselte Einvers, wie beim Knüppelschlagen der Knittel, hin und herfliegt. Curate oder Parson, in Hazlitt's Collection Vol. 1. p. 234, vom Lärm herbeigerufen,

---

They consist of low incident and the language of ribaldry' (a. a. O. p. 81). Jeder Strich von Warton's Dornzweig, der John Heywood's Komödienrücken nicht treffen sollte, schlägt von selbst den Geissler ins Gesicht.

1) Pardoner.

Our Saviour — — — — —
— enable ye to receive his blessed pardon
— — — — — — — — — — —
Wherefore to these relics now come crouch and creep,
But look that ye offering to them make,
Or else can ye no manner profit take.*)

2) Friar.

I come not hither to beg nor to crave
I come not hither to gloss nor to flatter — — —
I come not hither to fable nor to lie,
But I come hither your souls to edify.
For we friars ave bound the people to teach,
The gospel of Christs openly to preach.

---

*) Derohalben zu diesen Reliquien kraucht und kriecht,
Doch sorgt für Spend' und Gaben ja,
Sonst ist kein Heil zu holen da.

Das Zeitwort 'crouch' ist offenbar das altsächsische Zeitwort, das in dem Vers von Füsilier Kutzschke's unsterblichem Kriegslied wieder auflebte: „Was kraucht dort in dem Busch herum?"

versucht die sich in den Haaren liegenden [1]) Gottesstreiter auseinanderzureissen. Nun wird der Friedensstifter selber unfreiwillig in ein Prügel-Terzett verflochten, das durch den vom Pfarrer herbeigezeterten [2]) Nachbar Pratte oder Prat sich zu einem Prügelquartett entwickelt, worin Friar's Faust die Oberstimme so durchgreifend führt, dass Pfarrer und Nachbar froh sind, mit zwei blauen Augen davon zu kommen und die von Friar's und Pardoners Fäusten ihnen genugsam gestellten Friedens- Vor- und Dreinschläge mit beiden Händen annehmen zu können [3]), bevor deren Bruchstücke die Reliquien-Sammlung des Ablasskrämers zu bereichern in der Lage sind. Wie? Und dieses aus den Eingangs-Solo's des Kapuziners und Ablasskrämers sich in allmälicher dramatischer Steigerung zum Prügel-Duett, -Terzett und -Quartett entwickelnde Vierpersonenspiel hätte keinen 'plot'? Hätte keinen zur geballten Faust geknüpften Knoten? Und keinen gewaltsam durchgehauenen, nein einen Alles durchhauenden Knoten von schlagendster Wirkung? Und keinen Humor hätte das Stück? „Eine Feige für die Phrase!“ würde Fähndrich Pistol sagen, und Corporal Nym in der Friar-Pardoner-Komödie jenen Sack voll Humore erkennen, der auf das Commandowort: „Prügel in den Sack! Prügel aus dem Sack!“ so viel Püffe austheilt, wie Friar und Pardoner zusammengenommen, beflügelt von Nym's Prügelhumor.

---

1) Friar.
But I shall leave thee never an ear are I go.
Pardoner.
Yea, whoreson Friar, will thou soe. (Then they fight.)
Friar.
Loose thy hands away from mine ears —
Pardoner.
Then take thou thy hands away from my hairs. etc.

2) Parson.
Help, help, neighbour Prat, neighbour Prat,
In the worship of God, help me somewhat.

3) Friar.
Will ye leave then, and let us in peace depart?
Parson and Prat.
Yea, by our lady, even with all our heart.

„Ich bin im Humor euch leidlich derb auszupochen“.[1]) Ein Wolkenbruch von Prügelhumoren, wie auf Molière's Sganarell im Sack niederkracht. Nehmt dem Plautinischen Servus die Prügel, und seht zu, was aus dem Humor der Komödienkatastrophe wird! Was aus dem Tragödien-Helden würde, wenn ihr ihm die Schicksals-Schläge nehmt, seine tragische Metzel- oder Prügelsuppe, die er sich selber eingebrockt und ausessen muss. Humor und Prügel sind Wechselbegriffe, daher das Sprichwort: Es regnet Prügel. Der Weinhumor trägt in seinem Schooss des Prügels Donnerkeile, worauf die Mythe deutet: dass der Wein- und Komödien-Gott, Bacchus, unter Blitz- und Donnerschlägen gezeugt worden, eine von den Weinstöcken treffend versinnlichte Mythe; den Pfählen, um welche sich die Träger des köstlichsten der Humore, die Weintrauben, schlingen, strotzend vom ambrosischem Göttersaft, der, aus dem Weinstock gezogen, einen bessern ätherischen geistigen Prügel-Nektar darstellt, wovon noch die Komödien-Weinhefe, die Hefen-Maske der altattischen Komödie, duftete, wie der Weinpfahl-Humor in's Pritschen- und Kolbenholz des mittelalterlichen Komödien-Narren schlug. Doch giebt es allerdings, wie gefälschte Weine, auch gefälschten Komödien-Prügelhumor. Ben Jonson's berühmte Komödien, 'Every-Woman in her humour' und 'Every-Man in und out of his humour', triefen davon. Denn worin besteht hier der Humor? In dem salzigen und mit Bleizucker abgesüssten Schweiss, der aus den vom klobigen Witz mit Knüppeln bearbeiteten Charakteren sickert. Macht solches Verfahren Jonson's, in ihren Humor hinein- und aus demselben wieder herausgeschweisste Personen zu komischen Charakteren: dann sind Heywood's seine um so mehr komische Charak-

---

1) Nyme.
I have a humour to knock you indifferently well.
(König Heinr. V., A. II, S. 1.)

Und:

Nyme. The knocks are too hot — — —
The humour of it is too hot.
(König Heinr. V., A. III., Sc. 2.)
Die Püffe sind zu hitzig — — —
Der Humor davon ist zu hitzig.

Auch hier Püffe und Humor Hand in Hand.

tere, als sie nicht auf künstlichem Wege, nicht aus zweiter Hand gleichsam, nicht mit figürlich hagebüchenem Witz, sondern mit naturwüchsigem Prügel-Witze aus freier Faust zu solchen Charakteren geholzt werden. 'Plot', 'humour', und 'Characters' von Warton den Komödien John Heywood's in Bausch und Bogen abgesprochen, diese Hauptqualitäten der Komödie, sie haben sich nun, gleich in seiner ersten, glänzend hervorgethan, und der Dornzweig wird demgemäss nicht ermangeln, von seinem Rückschlagsrechte Gebrauch zu machen. Andere Vorzüge gar nicht inbetracht gezogen: Der satirische Zug z. B., dass Heinrich's VIII. und Queen Mary's Hofschalk und Interluden-Dichter, John Heywood, der die Bibelspiele von der Bühne vertrieb, seine Komödie vom Friar und Pardoner in der Kirche spielen lässt, wie ein primitives Myster! Ob mit Absicht oder nicht, gleichviel! genug der Zug liegt implicite in der Komödie. Des Ablasskrämers Anpreisung seiner Reliquien — ein Sack voll witzboldischer Geisselhiebe, voll kirchensatirischen Salzes! Der Hüftknochen von einem heiligen Juden (a holy Jew's hib), der in Wasser gelegt, dieses zum Heilwasser aller möglichen Menschen- und Viehgebresten mache! zum Wunderwasser, zum Wasser von Lourdes gegen Pestilenzen, Landplagen und jegliche Seuche. Die grosse Zehe der heiligen Dreieinigkeit, wer diese in den Mund nimmt, wird zurstelle von Zahnweh, Krebs, Pocken und sonstigen Plagen befreit.[1]) Wenn heutzutage ein Bühnendichter oder Redacteur eines Witzblatts diese grosse Zehe der heiligen Trinität „in den Mund nähme", kämen seine beiden grossen Zehen vor drei Monaten Gefängniss nicht auf freien Fuss. Queen Mary, die erzkatholische, die bigote, die „blutige" Queen Mary, alterirte sich bei solchen Mery-Mary-Play-Witzen nicht im mindesten. Ihr „bronzenes Fleisch" konnte sich vielmehr dabei zu einer Lächelfalte verziehen, die sie freilich augenblicks wieder glatt strich, eisern glatt, wie das blanke Beil, womit sie, unmittelbar nach dem Belächeln des Reliquienwitzes, einem Reformationsketzer den Kopf

1) The great toe of the holy Trinity
And whosoever once doth it in his mouth take
He shall never be diseased with the toothache,
Cancer nor pox shall there none breed. — — —

abschlagen liess. Auch Heywood's Sprechweise in dieser seiner ersten Mery-Play ist keineswegs 'the language of ribaldry', die Sprechweise eines Zotenreissers, sondern eines für dergleichen Schwänke geschaffenen Hofspassmachers und selbst dramatisch begabten Schalkes, wofür auch der schon berührte, durchgängig stichomythisch gehaltene Verswortwechsel spricht, dessen übermässige Länge sich auf ähnliche Dialoge des Euripides berufen könnte, die, wenn auch nicht so arg, doch auch über die Stränge schlagen. Ein so intentionell charakteristisches Zankgespräch — Vers um Vers — möchte wohl gar das englische Drama hier zum erstenmal darbieten, und keinen zweiten so beabsichtigt stichomythischen Dialog vor jenem in Shakspeare's Heinrich VI., 3. Thl., A. III., Sc. 2., zwischen König Edward und Lady Grey in Einzelversen und auf dritthalb Seiten gewechselten Zwiegespräch, das auch ein Streitgespräch, ein Liebesstreitgespräch vonseiten König Edward's, aber kein unbestrittenes und doch schliesslich im Sinne des Königs unbestrittenes, vonseiten der Lady.

Ein Pardoner zählt auch zu den vier P's in John Heywood's Gesprächsspiel: 'The four P's [1])', welches vier Personen, jede durch ihr Gewerbe zu einem anfangsbuchstäblichen P gestempelt, führen, nämlich: Palmer (Pilger), Pardoner (Ablasskrämer), Poticary (Apotheker), Pedlar (Taburetkrämer). Das Gesprächsspiel dreht sich um die Preisfrage: welcher von den vier P's die grösste Lüge vorbringen würde. Den Lügenpreis trägt schliesslich der Pilger (Palmer) davon mit der Behauptung: dass ihm in seinem Leben kein Weib vorgekommen, das die Geduld verloren.[2]) Diese Pointe würde dem Wortspiel der vier P's, als fünftes, die Spitze abbrechen und den Hals gleich mitbrechen, wenn das Gespräch nicht sonst durch anderweitige Spitzen und Stacheln den satirischen „Dornzweig" zu Ehren brächte. Die Spitzen und Stacheln z. B., die jedes einzelne P in der Schilderung seines Berufes hervorkehrt; das Poticary-P

1) Dodsley I, p. 51. Hazl. ed. I, p. 331 f. Die 'Four Ps.' kamen aus der Presse des Wyllyam Mydylton, ohne Jahreszahl, unter dem Titel:
A new and a mery Enterlude of a Palmer,
A Pardoner, a poticary, a Pedlar.

2) I never sawe nor know in my conscience
Any one woman out of pacience.

insbesondere, der Apotheker, der gegen alle diese Stacheln lökt, und, als ausgemachter Skeptiker und Freigeist, verstockt bleibt, nachdem die andern drei P's, Palmer, Pedlar und Pardoner, ihrem berufsverwandten Gewerbe gemäss, sich in gottseliger Busse vereinigt und den tauben Apothekerohren Unterordnung unter die Aussprüche der Kirche gepredigt. Die Pointe, in welche sich des Poticary Glaubenslehre und Lebensweisheit zuspitzt, ist die — Klystierspritze. Ohne diese, als Inductionsapparat seiner Apothekertöpfe, kämen weder sie noch ihre Kunden, mit all ihrem Kram, in den Himmel.[1]) Er und seine Spritze bewirken erst, dass die Christen durch den Tod in's Himmelreich kommen. Ein Tröpfchen von seinem Theriak sey mehr werth, als des Pardoners ganzer Reliquienkasten, sammt der dreieinigen grossen Zehe der Dreieinigkeit, die, als Dreibeinigkeit, die Gicht, oder so was, in der dreieinigen grossen Zehe haben müsste.[2]) Mit so kirchenlästerlichem Dornzweig — noch lästerlicher, als im obigen Pardoner-and-Friar-Zwischenspiel — lässt sich Philipp's II. strenggläubige Gemahlin, Queen Mary, das papstisch fromme Ohr kitzeln, und die bartholomäusnächtige Falte ihres entbrannten Phalaris-ehernen Glaubenseifers in ein conniventes Lächeln prickeln. Die schnöden Witze, die Poticary über den Pantoffel reisst, den Pardoner als Reliquienpantoffel eines der Siebenschläfer vorzeigt[3]) und zum Küssen darreicht[4]), als wär's der Pantoffel des

1) Poticary. Ye shall not myster*)
To go to heven without a glyster.

2) Poticary.
Either the Trinite had the goute,
Or elles (else) because it is thre toes in one,
God made it as much as three toes alone.

3) — — — here is a slipper
Of one of the seven sleepers.

Nach der Legenda Aurea (p. 196) schliefen die Siebenschläfer in einer Höhle des Berges Ceylon 372 Jahre.

4) Pardoner.
Kneel down all three, and when ye leave kissing — —
Poticary.
Ye were as good kiss All-Hallows arse.
Ihr könntet eben so gut küssen Allerheiligen's A—

*) „Zuwegebringen", „bemeistern",

friedseligen Siebenhügelschläfers, der den Schlaf des Gerechten und richtigen Fuchses schläft, einen Schlaf, womit der Pantoffelfuchs die Hühnerhöfe einschläfert, um sie unversehens anzuspringen und ihnen die Hälse umzudrehen und die Köpfe dazu.

Nun öffnet Apotheker seine Lügentöpfe und Büchsen, das vor den Dampfwirbeln den drei P's Hören und Sehen vergeht. So erzählt er u. a., wasart er ein schönes junges Weib von der Fallsucht curirt. Wie oft sie ihm unter den Händen hinfiel, das sey gar nicht zu sagen.[1]) Klystier und Tampon (Pfropf) wandte er zugleich an.[2]) Der mit Schiesspulver durchgeriebene Tampon platzt los und sprengt ein zehn Meilen weit davon ragendes festes Schloss in die Luft, bis auf den letzten Stein, „bei Gottes Mutter" geschworen![3]) Auf diese Fallsuchtscur des P. P. Poticary setzt P. P. Pardoner eine seiner geistlichen Curen, gelegentlich eines Höllenbesuchs; da gerade das Fest von Lucifer's Sturz von den Teufeln gefeiert wurde, als demonstratives Gegenfest zur Feier von Christi Auferstehung. Pardoner's Höllenfahrt mit seinem Ablasskram galt einer zur Hölle gefahrenen Weiberseele: ob er dieselbe vielleicht durch die Kraft seiner Reliquie dem Lucifer abgewinnen möchte. Die Schilderung dieses Höllenbesuchs ist witzig und ergötzlich. Im Pförtner-Teufel findet Pardoner gleich einen alten guten Bekannten und wir auch. Diesen Höllen-Portier hatte er öfter in einem Frohnleichnamspiel zu Coventry den Teufel spielen sehen und wir auch.[4]) Sämmtliche

---

1) How oft she fell were much to report.

2) — I gave her a glister
I threw a tampion in her tewell.*)

3) This tampion flew ten long mile leval
To a fair castle of lime and stone — — —
But when the tampion at this castle did light
It put the castle so fair to flight
That down they came each upon other,
No stone left standing, by Gods mother.

4) This devil and I were of old acquaintance
For oft, in the play of corpus Christi
He hath played the devil at Coventry.

Vgl. Bd. XII. S. 728. Anm.

---

*) „Röhre".

Teufel waren in Festgala: ihre Hörner vergoldet, die Hufe rein und blank, die Schweife sauber gestrählt, die Leiber gesalbt mit frischer Butter. Der Oberteufel sass da in seiner Festjacke. Die Seelen der Verstorbenen spielten alle Federball, mit Feuerbränden als Schlägeln.[1]) Nachdem der Höllen-Pförtner seinen guten Freund, von Coventry her, dem Oberteufel vorgestellt, und Pardoner sein Anliegen vorgetragen, erklärt sich Lucifer mit Freuden bereit, ihm nicht nur die gewünschte Weiberseele, sondern allinsgesammt zuhauf auszuliefern, um sie in Einem Rummel los zu werden, und wünscht ihm besten Erfolg mit seinem heiligen Teufelskram, dem Reliquien-Firlefanz bei den Weibern, damit ihm keine mehr zurück zur Hölle käme. „Denn", sagt Lucifer, „uns Teufeln machen zwei Weiber mehr zu schaffen, als das gesammte Plunderpack von verdammten Seelen."[2])

Auf einen 'plot' macht Heywood's Vier-P-Gesprächs-Zwischenspiel keinen Anspruch, ersetzt aber den dramatischen 'plot', d. h. Verwickelungs- und Entwickelungsplan, reichlich durch drastischen Humor und eine 'ribaldry', eine Zotenreisserei, wovon Zunderstückchen, gleich einer in Fetzen zerborstenen Pulverhülse, als leuchtender Sternenausguss, selbst noch am tragischen Nachthimmel des Shakspeare-Drama's, und wie erst als volle Garben und Leuchtkugel-Schwärme in seinen Komödien sprüht und schimmert! Thun das nicht etwa auch in Stuben- und Fabriköfen Dr. Petri's zu petri-ficirtem Brennmaterial gereinigte Fäcalien? Gewissen Communal-Doctoren, Professoren, Stadtvätern und Land-

---

1) Their hornes well gylt, their cloves full clene,
Their tailes well kempt, and as I wene,
With southery butter theyr bodyes anoynted.
I newer saw devylls so well appoynted
The master devyll sat in his jacket
And all the soules were playing at racket
None other rackets they had in hand
Save every soul a good firebrand.

2) For all we devils within this den
Have more to do with two women,
Than with all the charge we have beside.
Wherefore, if thou our friend will be tried,
Apply thy pardons to women to
That unto us there come no mo,

tags-Diätarien, die in jeden auf allen Gebieten des Wissens und Nichtwissens, und an allerlei Forscher-Versammlungsorten abgelagerten Quark ihre hochgetragene wolkenberechnende Forschernase stecken — solchen freilich mögen, als Naturforschern, die beregten Auswurfstoffe in ihrem primitiven Urbreizustande besser, als im petrificirten, behagen, und mag es denen auch naturgemässer und stadt- und landwürdiger bedünken, wenn sie und Genossen mit den noch im primordialen Naturzustande befindlichen Abfuhrmassen auch den Gesammtnasen ihrer Deputanten und Mandatare die Hölle heissmachen. Oh, Heywood's 'Ribaldry' ist ein Proteus, der alle möglichen Formen und Gestalten annimmt: von der Pflanzen- und Thierzelle, die er zum Eichbaum und zum Elephanten mit Fäcalien auffüttert, bis zur Zelle, die sich zum naturforscherischen Stadt- und Land-, öffentlichen oder geheimen Rath, dank der plastischen Umwandlungsfähigkeit des Unraths, aufbläht.

John Heywood's: 'Mery play between Johan the husbande, Tyb his wife, and Syr Jhan the preest'[1]: „Lustiges Spiel zwischen Johann dem Ehemann, seinem Weibe Tyb und dem Priester Sir Jhan" ist eine im alttuskischen, oder Atellanen-, oder nordfranzösischen Jongleur-Styl behandelte Farce; ein Hahnrei-Spiel, dessen Motiv wir in der italienischen und spanischen Posse haben floriren sehen, das die französische Komödie durchweg bis auf den heutigen Tag, unter den Auspicien des Nationalvogelsymbols, des Hahns, als cocnage, richtiger coqcage, beherrscht, namentlich in der 2. Hälfte des 17. Jahrh., in üppigster Blüthe prangte; ein Hahnrei-Allerweltskomödien-Motiv, das seine endgültige Läuterungssühne in Shakspeare's 'Merry Wives of Windsor' erfuhr, worin der fette Hahnreiheld mit der ganzen schmutzigen Wäsche, deren incarnirten Haufenballen er vorstellt, das Bad ausgiesst, und zugleich ihm und der schmutzigen Wäsche das Bad gesegnet wird.

Heywood's Frau Tyb überrascht ihren Mann, Johan, bei dem lauten Vorsatz, seinem Weib, Tyb, so wie sie heimkehrt, zu zeigen, wer Herr im Hause ist, ob der Hahn oder die Henne.

---

1) 'Imprynted by Wyllyam Rastell the XII. day of February, the yere of our Lord MCCCCC and XXXIII. Cum privilegio.' Folio.

Was thut Frau Tyb? Sie zeigt ihm, dass man beides seyn kann: Hahn und Henne als Ein Hahnrei. Zu dem Zwecke geht Hahn Johan, im Auftrag seiner Henne, Tyb, den Priester Sir Jhan, den eigentlichen Hahn, Sir Hahn im Korbe, seinen Freund und Beichtvater nebenbei [1]), zu Gaste bitten auf eine Pastete, die Frau Tyb mitgebracht. Priester Sir Jhan sitzt mit Johan's Weib am Tisch bei der Pastete, während Johan Wasser holt. Beim tête-à-tête zeigt sich, was das für Pastete ist: eine Hahnen-Pastete ist's, die das Pärchen verspeist, dieweil der gekappte Haushahn, Johan, den rinnenden Wassereimer mit Wachs zu verkleben beflissen zu seyn, von seiner Henne angewiesen ist, die mit ihrem Pfarrzinshahn die Hahnenpastete inzwischen verputzte bis auf einen Hahnenkamm, den sie ihrem Johan, als Abzeichen seiner Haushahnschaft, als Hahnrei, an die Mütze steckt. Symbolisch nämlich, indem sie sich mit ihrem Priester Jhan, einem prêtre-Jean der Hahnrei-Pastete, entfernt [2]), nachdem sie ihren Wassereimer-Johan mit einem ihm vom Korbhahn in den Kopf geschlagenen Loche zurückgelassen, woraus ihm das Blut über die Ohren läuft [3]), wie aus dem Eimerloch das Wasser. Mit solchem rothen, vom eigenen Blute schwellenden Hahnenkamme gekrönt, läuft Johanrei seiner, oder vielmehr des Pasteten-Jhan, Henne nach, um Beide in flagranti zu betreten: den Traiter oder 'Traitor', der ihn mit Füssen getreten, und ihm ein Loch in den Kopf gepickt; und um sich mit seinen eigenen Augen zu überzeugen, dass sich seine Traitress das Gepickt- und Getretenwerden, nicht blos seines, sondern auch ihres, gefallen lässt. Den Anblick aber bedeckt die Farce mit ihrer ehrbaren Schürze, dem Vorhang, hinter die sie sich selber geschämig verbirgt und nicht mehr zum Vorschein kommt. [4])

Auch ein Wetter-Spiel, 'The Play of the Weather' [5])

---

1) Johan. Mary, he is my curate, I say,
My confessour and my frende alway.

— 2) 'To make hym a cokwolde.' — 3) 'Roune about his erys.' — 4) Eine ausführlichere Inhaltsangabe mit reichlicheren Auszügen enthält Vol. XX der 'Percy Society (Early English Poetry etc.). Wir dürfen uns an obigen Mittheilungen genügen lassen. — 5) 'A new and a very mery enterlude of all maner of Wethers, made by John Heywood.' 1533.

entfloss John Heywood's schnackischem Federkiel. Phoebus, Saturn und Phoebe (Mondgöttin) verklagen sich gegenseitig bei Jupiter, dass Einer dem Andern in's Handwerk pfuscht, oder es ihm verdorben. Saturn klagt, dass ihm sein bester Frost und Schnee durch Phoebus' leidiges Strahlenwerfen in die Geude fliesse. Ueber Phoebe's unversieglich Wasserkrüglein beschweren sich Beide, Saturn und Phoebus. Bei Phoebe's Berieselungssystem würden Frost und Hitze zu Wasser, und nichts gedeiht dabei, als Dreck und Gestank. Phoebe wiederum klagt den Frostgott und den Hitzegott, beide als Hexenmeister und böse Wettermacher an. Der Eine verwandelt ihre schönsten Pfützen in Eisbahnen, worauf man Arm und Bein bricht, der Andere in einen allgemeinen Berliner Strassenstaub, dessen Sand der dasige Sommer den Stadt- und Landleuten in die Augen streut, bis diese in's Thränen kommen, und mit ihrem Wasser sich den Staub aus den Augen wischen, und so das Aufspritzen und Sprengen der Commune ersparen. Nun vereinigen sich Phoebus, Saturn und Phoebe, um ihre Beschwerde selbdritt gegen den Windgott, Aeolus, anzubringen, der weder Sonnenschein, noch Regen, noch Schnee dulde[1]), Alles in den Wind schlage, und, als wahrer Windgründer wirthschaftend, Wind säe und Sturm erndte. Jupiter lässt nun Vertreter aller Gesellschaftsklassen zusammenberufen, damit jeder seine Wünsche oder Beschwernisse, in Wetters Angelegenheiten, vorbringe. Da kommt aber Jupiter vom Regen in die Traufe. Gutsbesitzer, Kaufleute, Acker- und Weinbauern, Wasser- und Windmüller- so viele Berufsarten, so vielerlei Wetterwünsche und Verwünschungen; so viele Köpfe, so viele Wetterstudien: Wasserköpfe, Feuerköpfe, Windköpfe und windverdrehte Köpfe. Und die Weiberköpfe gar! Von Natur Wettergläser, Wetterfahnen. Von Kopf bis Fuss Wetterzauberinnen, Wetterhexen. Die Eine wünscht sich Danae's Regenwetter; die Andere beständigen Sonnenschein wie Klytie, die der Sonnengott in eine Sonnenblume verwandelte, um ihrer los zu werden, die aber, als solche, erst recht wie eine Klette an ihm hing. Die Dritte wünscht stürmisches Wetter und dazu einen Verehrer mit Boreas' Flügeln, der sie, wie dieser die

1) 'Suffereth neyther sone-shyne, rayne, nor snow.'

Orythia, im Sturm entführe und, wie Boreas die schönste von König Dardanus' Stuten, mit Sturm erobere. Diese sehnt sich nach einer von allen Winden der Mode-Windrose beherrschten Saison, um nach jedem Winde eine neue Mantille zu hängen. Der Einen Sinn ist auf ein Wettermännchen gestellt, das bei jedem Wetter auf dem Posten ist; nicht wie Messer Antonio in der italienischen Novelle, der nach dem Kalender, und nur wenn die Sonne im Steinbock oder Wassermann steht, seinen hygrometrischen Federkiel spielen lässt. Von den Weiberköpfen zu schweigen, die auf das Drehen an sich versessen sind. Die Wetterhähne der Polkas, Galoppe, Walzer, Cotillons und Quadrillen! Ja, allinsgesammt drehsüchtiger als der Wetterhahn, der doch um einen feststehenden Zapfen wirbelt, während die ewig weiblichen Wetterhähne selbst den Drehzapfen zum Drehhahn schwenken, der auf den kleinsten Ruck erfüllte Herzenswünsche von sich sprudelt. Nathaniel Field's berufene, 1612 gedruckte Komödie: 'A woman is a Weathercock'; „Ein Weib ist ein Wetterhahn", wird John Heywood's schnurrigem 'Weather-Play' erst das rechte Licht aufsetzen.

Kein Wunder, wenn bei diesen wetterwendischen Witterungslaunen der Querulanten Jupitern selber ein Schwindel erfasst, und ihm zu Sinn ist, als ginge ihm ein Mühlrad, oder die vier Schaufelflügel einer Windmühle im Kopf herum. So wüst und dumm im Kopfe war ihm nur in jenem Augenblick, wo ihm der Schmiedegott die Göttin der Weisheit mit dem Hammer aus dem Schädel schlug, und mit der Göttin die Weisheit selbst, bis auf die letzte Spur. Doch muss er schandenhalber seine fünf Sinne zusammennehmen, um einen Austragsspruch zu fällen, der die Streitparteien einigermaassen zufrieden stelle. In drei siebenzeiligen Versstrophen macht er den verwetterten Beschwerdeführern begreiflich, wie zweimal zwei ist vier: ein Allerweltswetter herzustellen, das zugleich Allen und Jedem gerecht wäre, das hiesse nicht nur Warm und Kalt, sondern auch Trocken und Nass, Sonnendürre und Wolkenbruch aus Einem Munde blasen; hiesse Sonne, Mond und Sterne in eine Omelette zusammenrühren, die aussähe, wie von der Hölle ausgespieen. Schädige diese die Feldfrüchte empfindlich, so oft sie ihr berüchtigtes Wetterspiel: „Der Teufel bläut seine Grossmutter" aufführt, wo Regen und Sonnen-

schein sich in den Haaren liegen: denkt euch nun gar ein höllisches Weather-Play mit so vielen Teufeln und so vielen von ihnen geprügelten Grossmüttern, als es Witterungswechsel giebt! Denkt euch sämmtliche Witterungswechsel, deren Wechsel, trockene und nasse, alle zugleich, zur Tilgung einliefen, alle auf einmal! Denkt euch den Krach! Und stäke meine Witterungswechselbank voll Fässer, Kisten und Kasten, strotzend von Gold- und Silberbarren, geprägtem und ungeprägtem Sonnenschein, Regenthalern, rollen- und scheffelweis gemünztem Silberschnee, klingenden Frosten, von blitzenden Donnerrollen und von allen goldenen Schüsseln, worauf meine zahllosen Regenbogen ruhen, und diese Schüsseln, gefüllt mit den Goldblechen, welche die Sonne haufenweise den Regenbogen zuwirft [1]), wie ein Landesvater bei Empfangsfeierlichkeiten Goldmünzen unter das Strassenvolk — dennoch würde meine Witterungswechselbank sich zahlungsunfähig, sich bankrott erklären müssen. Und wer würde das Bad ausgiessen? Ihr! Die Ihr thöricht Jeder seinen Witterungswechsel präsentirt und alle zumal. Varietas delectat, Veränderung thut wohl und gut. Wer die Witterungsveränderung aufheben will, gleicht jenem verrückt gewordenen Professor der Naturwissenschaften, der das Wetterglas zerschlug und das Quecksilber auslaufen liess, um beständiges Wetter zu haben, dessen Wandelbarkeit er dem leichtbeweglichen, unstäten Quecksilber zuschrieb.

Bei Jupiter's dreistrophigem Verdict, das, dem Sinne nach, mit obiger Darlegung, wie die letzte Strophe zeigen mag [2]), über-

---

1) J. Grimm, d. Myth. S. 691.

2) Wherfore we wyll the hole worlde to attende
Eche sort on suche wether as for them doth folt;
Now one, now other, as lyketh us to sende;
Who that hath yt ply it, and sure we shall
So gyde the wether in course to you all,
That eche wyth other ye shall hole remayne
In pleasure and plentyfall welth certayne.

Das Stück hat auch einen 'Vyce' in der Figur des 'Mery Reporte' („lustige Reporter" nach neuestem Zeitungsstyl), den Jupiter an die verschiedenen Nationen als Berichterstatter seiner Absichten entsendet. Mery Reporte kehrt zurück, apportirt aber nicht, wie ein heutiger Reporter, einen Maulkorb voll Lappen und Lumpen, die er aus aller Nationen Müllgruben als Neuigkeitsschund und Klatsch aufgelesen; sondern erzählt blos

einstimmt, beruhigen sich die Wetterparteien in John Heywood's Wetterspiel und überlassen das Anfertigen des Tages-, Wochen- und Jahreskalenders dem unvordenklichen Wettermacher und Wolkensammler, dem Blitz- und Donnerschleuderer, dem obersten Herrscher auf dem vierzackigen wolkenumhüllten Olympos.

John Heywood's anderweitige Enterludes und sonstige Erzeugnisse in Versen [1]) verweisen wir mit ihren Titeln in unsern limbum infratextualem [2]), und wollen die Gruppe

---

von den verschiedenen Orten, die er besucht. Der erste Wetter-Bittsteller bei Jupiter ist ein 'Gentlyman', der trockenes, nicht nebliges, und windstilles Wetter für sich und seine Jagdhunde auf der Hasenpürsch verlangt.*) Die anderen Supplicanten überweist Jupiter seinem Vyce-Reporter, der ihre Wetter-Nothdurften mit allen Poren, wie ein Schwamm aufsaugt, und in Jupiters Ohren, sich selbst zum getreusten Ausdruck seines Wesens und seiner Bestimmung bringend, ausquetscht, Dr. Bliss, in seiner Censura Literaria (Vol. III. p. 299), bemerkt, dass er seine Inhaltsangabe einem Druckexemplar entnommen, dem die letzte Seite fehlt, die Bodleian-Copie ist complet ('imprinted at London by Antonie Kytson'). Hier schliesst Heywood's „Wetterspiel" mit des 'Boye', der beständige Winter, wegen der Schneebälle, gewünscht, Dankgelübde, dahin lautend: dass er einige seiner nächsten Schneebälle dem 'Godfather' Jupiter weihen würde, 'by Christe'. Mery Reporte bedankt sich in Jupiter Namen bei seiner 'Lordshypp, dem Strassenjungen (God thanke your Lordshypp) und Jupiter schwingt sich im vollen Glorienbewusstseyn seines weisen Entscheides hinan auf seinen himmlischen Thron ('we shall Ascende into our trone celestial'). — 1) John Heywood's Poetical Works. Lond. 1598. 4°. — 2) 'Of gentylness and nobylyte', ein nach Art eines Enterlude compilirter Dialog zwischen einem Kaufmann, Ritter und Pflüger. Ein Streitgespräch, welcher der wahre Edelmann sey. Von John Rastell gedruckt ohne Jahreszahl, dem es Warton auf das Colophon hin: 'John Rastell me fieri fecit' schlankweg zuschreibt. Mit kaum grösserem Rechte wird es dem John Heywood beigelegt, von dessen Hand, wie Collier bemerkt, sich keine Spur in diesem Dialog-Enterlude findet: 'It has been assigned to Heywood, but throughout there is no trace of his hand' (II. 396).

'The Play of Love', wovon noch kein Druck mit dem Titelblatt gefunden wurde (Warton ed. Hazl. IV p. 81). Dieses „Spiel von der Liebe" ist in Lowndes' 'Bibliographical Manual' und in der 'Biographia dramatica' katalogisirt: 'The Play of London by W. Rastell 1533. 'Quarto'.

---

*) Weather pleasant,
Drye and not mysty, the wynde calme and styll.

der Interludes mit dem schon erwähnten 'Thersytes'[1]) abschliessen.

---

1) 'A new Enterlude called Thersytes. This Enterlude followinge dothe declare howe that the greatest boesters are not the greatest doers'. („Das folgende Enterlude zeigt, wie die grössten Prahler nicht die grössten Thuer sind.") 'Imprinted at London by John Tysdale. 4⁰. b. l. Ohne Jahreszahl. Aus der Stelle im Epilog:

Beseech ye also that God my save his Queen
Lovely Lady Jane and the prince that he hath send them betweene.
Bittet auch, dass Gott erhalten möchte seine (Henry's VIII.) Königin,
Die liebliche Lady Jane (Seymour) und den Prinzen, den er ihnen gesandt inzwischen.

Dieser Prinz (nachmals Edward VI.) wurde am 12. Aug. 1537 geboren. Lady Jane starb im Kindbett zwei Tage nach des Prinzen Geburt.. Darnach lässt sich die Abfassung des Enterlude 'Thersytes' fast auf den Tag bestimmen. Gedruckt wurde es nicht vor 1561, in welchem Jahre Tysdale erst zu drucken begann. (Vgl. die Vorrede zu Joseph Haslewood's, gelegentlich unserer Besprechung des Enterlude 'Jack Juggler', gedachter Ausgabe beider Werke.)

Dr. Dibbdin, in seinen 'Typographical Antiquities' (Vol. III. p. 376) berichtigt das 'Quarto' zum 'small folio', richtet aber dabei eine arge Verirrung an, indem er das 'Play of Love' für identisch mit dem 'Play of the Weather' erklärt. Diese Confusion hat die Auffindung eines Druckes von 'The Play of Love' in der Bodl. Bibl. 'printed at London, in Farster Laen. by John Waley ein Ende gemacht. Im Play of Love spielen: Lover not beloved (der nicht geliebte Verliebte), die geliebte Nichtverliebte (the women beloved, not loving), der Verliebt-Geliebte (Lover beloved), der weder Geliebte noch Verliebte, den der Vice vorstellt. Die Gespräche verschränken sich zu Controversen, welche Lage die schlimmere. Lover not beloved argumentirt seinen Zustand für den qualvollsten; die nicht liebende Geliebte den ihrigen. Vice, der weder Liebende noch Geliebte, beweist dem seligen Geliebt-Verliebten, dass er ein Woodcock (Schnepfe), und erklärt sich als den einzig Glücklichen in seiner vollkommenen Liebesunangefochtenheit und seligen Liebelosigkeit. Bald verwickeln sich die vier Zustände zu einer Disputa von vier durcheinandergeschlungenen Dissertations-Thesen, als Controverszöpfen, die der liebelose Vice mit dem Schreckensruf „Feuer!" in Allarm und Aufruhr setzt. Das und das Haus dort in jener Gasse brenne: Lover beloved fällt in Ohnmacht, in dem Hause wohnt seine Geliebt-Liebende. Vice' lacht ihn mit der Versicherung, es sey nur Spass, aus der Ohnmacht; der Feuerruf sein logisches Argument, welch einhirnverbrannter Woodcock ein Lover beloved ist. Dieser

Der „schäbige, schmähsüchtige Bube", den Thersites in Shakspeare's „Troilus und Cressida", sich selber nennt, sucht, von

---

aber retorquirt*) mit seiner ausgelassenen Freude über die Unwahrheit das Argument gegen Vice. Nun verflechten und verfitzen sich die Controverszöpfe von neuem, und so unentwirrbar, dass sie die Geliebtnichtliebende mit der Scheere ihrer Entscheidung: „Dass das Vergnügen eines Liebenden und Nichtliebenden gleich sey", den Zopfknoten durchschneidet, und der Nichtgeliebtliebende (Lover not loved) die Zopfstücke zu dem endgültigen Schlussmoral-Zopf unter allgemeiner Zustimmung flechten kann: In die Liebe zum ewigen Heil und Heilbringer**) alle Liebeszöpfe, wie Simson die seinigen in Delilah's sieben Seile von frischem Bast, zu verweben.

Dialogue of Wit and Folly. Im Harl.-Ms. No. 367 enthalten, worin der Dialog Folioseite 110 beginnt mit dem Titel: „John Heywood's poetical Dialogue, concerning Witty (i. e. Wise) and Witless: made, as it seemes, to be recited before king Henry VIII.' Die Bezeichnung 'Dialogue of Wit and Folly' rührt von Collier her. Das Gespräch führen drei Personen: John, James und Jerome. John verficht die Preiswürdigkeit des Lebens eines Weisen; James plaidirt für das Behagen und die Vergnüglichkeit im Leben eines Thoren, und triumphirt über seinen Gegner mit der Behauptung, dass Thoren für ihre Sünden unverantwortlich und daher des himmlischen Heils gewiss sind. Dieser Ansicht tritt Jerome, der sich dem Gespräche zugesellt hat, mit aller Entschiedenheit entgegen. Die Unhaltbarkeit einer solchen Aufstellung verweisend, indem er den Sieg der Weisheit (Wit) über die Thorheit überall und allerwege darlegt. (Vgl. Vol. XX. Piercy Society, wo der Dialogue mit einer Einleitung von F. W. Fairholt abgedruckt ist.) John Heywood's 'Epigramms', 600 an der Zahl, sind wahrscheinlich seine und Anderer in munterer Gesellschaft vorgebrachte und versificirte scherzhafte Einfälle, Eselsspässe, wenn man Warton glauben will, der folgendes Urtheil über diese Disteln als Stachel-

---

*) — Th' actuall pleasures that I possess
Are as far above the case that ye profes,
As is my payne in your imaginacyon,
Under the pleasures of contentacyon.

**) Let us seke the love of that lovyng Lorde
Who to suffer passyon for love was content;
Whereby his lovers that love for love assent
Shall have in fyne above contentacyon,
The felyng pleasure of eternell salvacyon.

Troja zurückgekehrt, und mit einer Keule (club), als einzigem Bestandstück seiner Kriegsrüstung auf dem Nacken[1]), den Schmiedegott Mulciber (Vulcan) in der Werkstatt zu Lemnos auf, um sich von demselben, wie ein zweiter Achilles, zunächst einen Kriegshelm schmieden zu lassen. Da Thersites, als homerischer Rüpel, sein Anliegen lateinisch vorbringt[2]), dreht ihm der selber doch auf einen lateinischen Namen getaufte Waffenschmied verächtlich den Rücken.[3]) Thersites übersetzt nun 'galea' in's Alt-

---

verse abgiebt: „Die elenden Schnurren und kläglichen Wortspiele, womit diese kleinen Reimereien zugespitzt sind, bezeugen den grossen Mangel an Geistesfreiheit, nicht allein in der Composition, sondern auch in der Unterhaltung unserer Vorfahren. *)

'A Dialogue contayning in Effect the Number of all the Proverbes in the English Tongue compact in a matter concerning two Marriages.' (1547.) Ein Poem in Langversen. „Alle Sprichwörter der englischen Sprache sind hier in eine sehr alberne komische Erzählung verwoben.**)

John Heywood's letztes und am meisten durchgearbeitetes Poem ist: 'The Spider and the Flie' („Die Spinne und die Fliege") in Octav-Stanzen und 98 Capiteln, mit Holzschnitten, gedr. London 1556. „Nie hat es vielleicht" — sagt unser Währmann Warton — „einen so stumpfen, abgeschmackten und nichtigen Apolog gegeben, so baar an Phantasie, Gedanken und Moral.***) (p. XX.) Unter den 'Flies' (Fliegen) werden die Katholiken verstanden; die 'Spiders' (Spinnen) sind die Protestanten. Queen Mary ist die mit einem Besen bewaffnete Magd im Dienste Christi und der heiligen Kirche. Königin Mary räumt mit dem Besen unter den Spinnen auf, zugunsten der Fliegen, als ob jene die Plage wären und nicht diese. Die Schilderung des Kampfes zwischen Spinnen und Fliegen, das Beste darin, ist eine Nachahmung der Batrachomyomachie. Wie doch spinnenfeindlich religiöser Fliegenwahn selbst einen so muntern Kopf und gewitzigten Spassvogel, wie Heywood, in seine Spinnweb verstricken kann! — 1) (Having a club upon his neck.)

2) Condatur mihi galea.

3) Mulc. What, fellow Mulciber, do ye speak Latin now?

---

*) 'The miserable drolleries and the contemptible quibbles with which these little pieces are pointed, indicate the great want of refinement not only in the composition, but in the conversation of our ancestors.' (IV, p. 82.) — **) 'All the proverbs of the English language are here interwoven into a very silly comic tale.' (Warton a. a. O.) — ***) 'Perhaps there never was so dull, so tedious and trifling an apologne; without fancy, meaning or moral.' (Warton a. a. O.)

sächsische Wort 'sallet', „Helm". „Was?" — wundert sich Mulciber, — „In dieser Jahreszeit Salat; wo alle Kräuter verdorrt sind[1]), der Salat in die Fichten gegangen, und über Endivien und Rapunzeln Gras oder vielmehr Heu wächst? Mit diesem altsächsischen Kalauer von ungesalzenem Salat vexiren sich die Beiden noch eine Weile fort, bis endlich Mulciber's amboshatter Schädel begriffen hat, dass Thersites keinen Salat von Eisen oder Stahl in Essig, Oel und Eiern wünscht, und begiebt sich in seine Schmiede und bringt im Nu den fertigen Kriegshelm dem Thersites für seinen von Odysseus' Scepter mit Beulen und Löchern geschmückten Dötz. Mit dem Helm auf dem Kopf fordert der „abgestandene Klumpen Sauerteig", wie ihn Shakspeare's Ajax nennt, nicht nur sämmtliche Helden vor Troja, sondern auch alle Bibelriesen und starken Männer, den Simson, den Goliath, in die Schranken. Und als ihm Mulciber gar einen habergin, eine Brüne geschmiedet und um die Brust geschnallt, nimmt es „die Brut von einer Wolfspetze" mit König Arthur's ganzer Tafelrunde auf.[2]) Beim Anlegen der Arm- und Beinschienen erhebt sich der „schmähsüchtige Bube", der, dem Hector gegenüber, sich als „recht armseliger Lump" kennzeichnet, in seinem begeisterten Heldenbewusstseyn zu dem überschwänglichen Dankesausdruck, dass sein Verpflichtungsgefühl für Mulciber's Freundschaftsdienst um die ewige Dauer mit eines Bettlers unsterblichen Läusen ringen werde.[3]) Nun fehlt nichts zur Vollrüstung als das Wichtigste: das Schwert. Da hängt auch das schon an Thersites' Heldenhüfte. Er zieht sofort vom Leder und der Erste, den er vor die Plempe ruft, ist Kakus[4]), der

---

1) Thersites.
   I pray thee make me a sallet.
  Mulciber.
   Wouldst thou have a sallet now? all the herbs are dead!

2) Where art thou, king Arthur and the knight of the Round Table?

3) Thersites. While beggars have lice
— — — — — —
I do me faithfully bind
Thy kindness to bear in mind.

4) Come hither, Cacus.

Abruzzenräuber, der alle seine Thaten hinterrücks vollführte; hinter Herkules' Rücken dessen Rinder stahl, und dann die Ochsen bei den Schwänzen hinterwärts in seine Höhle zog. Statt Kakus kommt ihm seine eigene Mutter (Mater) in den Wurf. Hier fängt das Enterlude selber an, als „abgestandener Klumpen Sauerteig" in Fäulniss überzugehen und zum Himmel zu stinken. Mater droht, wenn ihr einzig geliebter Herzenssohn nicht seine Kampfwuth zügelt, sich die Mutterbrüste abzuschneiden, die seinen unzähmbaren Heldengeist genährt.[1]) „Die Brut einer Wolfspetz" hört aber auf die Wolfspetz nicht und ihren petzigen Jammer. Er haut blindwüthig um sich, brüllend nach Robin Hood und Kleinjohn, und dabei todtschlägerisch kampftoll die Namen verwechselnd.[2]) In seiner Raufwuth doch nicht so ohne alles Selbstbewusstseyn, dass er den Zuschauern nicht den heimlichen Wink gäbe: sie möchten nicht bange seyn[3]); er sey noch immer und bleibe der alte schäbige Lump, die schmähsüchtige Memme. Nun kommt ein noch fauleres Incidenz, das oberfaul zum Himmel stinkt: eine Schnecke kriecht über den Weg. Entsetzt starrt Thersites das Ungethüm an[4]), das Haar gesträubt und rasselnd vor dem grausigen Anblick, wie die Spiesse eines Stachelschweins. Doch ermannt er sich wieder und kämpft gegen die Schnecke mit Schwert und Keule auf Tod und Leben, einen Berserkerkampf. Miles (Soldat) kommt dazu, wo eben die Schnecke die Waffen streckt, die Hörner nämlich einzieht.[5]) Miles tritt für die Schnecke ein und nimmt den Kampf an. Thersites ist aber, wie auf dem Schlachtfeld vor Troja, Priam's

---

1) Mater. I will also cut my paps away,
That gave thee suck so many a day.

2) Where is Robin John and Little Hood?

3) Fellows, keep my coursel; by the mass, I do but crake*)
— — — — — — — — — — — — — —
Think you that I will fight? no, no — — —

4) But what a monster do I see now? — — —
I was never so afraid. — — —

5) (Here he must fight then with his sword against the snail, and the snail draweth her horns in.)

---

*) „Prahlen".

Bastardsohne, Margaleon, gegenüber, auch jetzt noch, angesichts des schlagfertigen Miles, der Ansicht: „Ein Kampf zwischen uns wäre gegen alle Religion", und versteckt sich hinter „Muttern"[1]), bis Miles, wie Shakspeare's Margaleon, „Feighard!" rufend, sich entfernt. An dieser Stelle entspinnt sich ein Zweikampf zwischen dem Faulgeruch des Enterlude mit der abenteuerlichen Abgeschmacktheit seines faulen Helden und noch fauleren Dichters und Schöpfers. Nach Miles' Abgang kommt nämlich der kleine Telemach mit einem Briefe seines Vaters Ulysses, worin der König von Ithaka, in zerknirschter Reue ob der vormaleinst dem lieben, wackern Thersites vom Ithakerkönig zugefügten Unbilden[2]), flehentlichst bittet, seinem Söhnchen, dem kleinen Telemachelchen, die Würmelchen zu vertreiben, mit etwelchen Blutegelchen[3]), gesetzt an's Steisselchen oder Zagelchen. Thersites, gleich dazu bereit, eilt zu seiner Mutter hin, dass sie die Cur in die Hand nehme. Die Alte macht Mäuschen, vonwegen der Feindschaft, die Ulysses gegen ihren Herzenssohn von jeher an den Tag gelegt. Herzenssohn schwört, Herzensmütterchen mit der Keule todtzuschlagen, wenn die alte Hexe nicht sofort

---

1) Thersites.
O mother, mother, I pray thee me hide.

2)
'I send you loving greeting,
'Thersites, my own sweeting;
'I am very sorry,
'When I cast in memory
'The great unkindness
'That hath be in my breast
'Against you ever prest. — — —

3)
'Forgive me, I you desire,
'And help I you beseech
'Telemachus to a leech
(To be set on his breech)*)
'That him may wisely charm
'From the worms, that do him harm.
— — — — — — —

---

*) Wir schieben den fehlenden Vers ein.

dem Kleinen die Würmer abtreibt.[1] Mutter schreit Zeter Mordio.[2] „Fluchst Du, alte H—? Segne mich oder ich segne Dir den Dötz mit meinem Kolben.“[3] Der wird Dir die Würmer aus der Nase ziehen! Stimm an den Zauberspruch und hexe dem kleinen Kronprinzen von Ithaka die Würmer aus dem Leib zurstelle! So muss denn die Hexe dran. Mutter Mater lässt den kleinen Telemach sich auf den Boden hinstrecken mit dem Unterleib nach oben.[4] Und nun spricht sie ihren Zaubersegen über ihn von oben bis unten[5], zwei volle Seiten, einen Wurmsaamen zusammenbeschwörend aus allen möglichen biblischen und ausserbiblischen Ingredienzen: Moses' Stecken, die Zunge von Bileam's Eselin, der Kieselstein aus David's Schleuder, der dem Goliath das Loch in den Kopf schlug — eine Latwerge von 60 Bandwurm-Versen, die der Hölle selber die Teufel, wie Spulwürmer, in Knäueln und Ballen, abtreiben könnte. Der kleine Telemach läuft mit versificirtem Klystier von Asa foetida und semen Cynae im Leibe nach Ithaka zurück. Thersites bedankt sich bei seiner Frau Mater-Mama und betet sie in seinem an's Publicum gerichteten Schlusssegen zum Teufel, bei der heiligen Dreieinigkeit

---

1) Thersites.
Charm, old witch, in the devils name,
Or I will send thee to him to be his dame
— — — — — — — — — — — —
With my club I will lay thee on the brain.

2) Mater.
He will kill me,
He will spill me,
He will bruise me,
He will prick me,
He will stick me.

Er will mich burken,
Er will mich murken,
Will mich zerkrümmeln,
Will mich zerstümmeln,
Er will mich keilen,
Mit Keulen und Speilen.

3) Cursest thou old whore? bless me again
Or I wil blesse thee, that shall be to thy pain.

— 4) (Then he was lay him down with his belly upward.) — 5) (From above to beneath.)

schwörend, wenn sie nicht freiwillig zum Teufel fährt, sie dahin mit einem Bettkissen im Maul zu spediren.[1]) Ihm selber aber stopft Miles das Maul, als Jener eben noch die bramarbasirendsten Lästerreden gegen ihn im Maul herumwälzte, jedes Wort vom Umfang eines aufgeblähten Luftpolsters. Miles erblicken und ausreissen, und Schwert, Keule und Polster von sich schmeissen: dazu braucht Thersites nicht mehr Zeit, als um sein Herz in die Hosen zu —. Ein solches Thersites-Zwischenspiel wurde im Jahre 1563, dem Vorgeburtsjahre des Dichters von 'Troilus and Cressida', in die Buchhändler-Rollen eingetragen![2])

---

1) But, by the blessed Trinita
If she will no sooner dead be
I will with a cushion stop her mouth. — — —

— 2) An das zum englischen Enterlude umgekrümmte, uns als spanische Tragicomedia genau bekannte Theaterspiel: „Calisto und Melibea"*), hängt Collier sein geschichtliches Referat über die 'Interludes' wie an den Nagel.**) Auf seine Notiz darüber ist gleichfalls schon in unserer Geschichte Bezug genommen worden.***) An dieser Stelle mag die Bemerkung sich noch anschliessen, dass die Aufführung des Enterlude †), wie aus einer gegen das Stück gerichteten Denunciation in der puritanischen, 1580 gedruckten Schrift: 'A second and third Blast of Retrait from Plaies and Theatres' erhellt ††), mithin eine Aufführung noch 50 Jahre nach der ersten Veröffentlichung des Enterlude (1530).†††) Dasselbe folgt der spanischen Tragikomödie gerade nur bis zur vollbrachten Verführung durch die Kuppelhexe. Nach dieser Scene giebt das Enterlude die Tragikomödie dem Vernichtungssturm auf der hohen See poetisch-tragischer Leidenschafts-

---

*) Gesch. d. Dram. VIII. 838 ff. — **) Hist. of dram. P. II. p. 408. — ***) IX. S. 97. Anm. 1. — †) 'Calisto and Melibea. A new commodye in englyshe, in manner of an enterlude, ryght elygant and full of craft of rhetoryck, wherein is shewd and dyscrybyd, as well the bewte and good propertys of women, as their vycys and evil cōdiciōs, with a morall cōclusion and exhortacyon to vertew.' Folio. Coloph.: 'John Rastell me imprimi fecit cum privilegio regali'. Daraufhin wird der Drucker Rastell von Warton (III. 191. Octavausg.) auch für den Verfasser ausgegeben. — ††) 'The nature of their comedies are for the most part after one manner of nature; like the tragical-comedy of Calistus, wherein the baudress, Celestina, inflamed the maiden Melibea with her sorceries', so lautet die Rüge in dem puritanischen Libell. — †††) Vollständig in's Englische von Thomas Mabbe übertragen, und erst 1631 erschienen. (Folio.)

Als Uebergangsdrama zu den vollbürtigen historisch-politischen Schauspielen in englischer Sprache, bietet sich das in Collier's Geschichte der englischen Bühne und dramatischen Poesie noch nicht gewürdigte, weil erst einige Jahre nach Erscheinung derselben von ihm aus der Handschrift veröffentlichte national-chronikalische und gleichwohl noch historisch-allegorische Theaterstück von selbst dar: das eigenthümlichste, und insofern es an der Markscheide zweier wesensverschiedenen Bühnenspielgattungen auftritt, das merkwürdigste aller Interludien, aller englischen „Zwischenspiele". Dieses interludiale Stück an der Grenzmark zwischen grundverschiedenen dramatischen Spielformen; dieses Janus-Play in zwei Theilen, wie Janus' Halbköpfe und Gesichter, unmerklich ineinander verwachsen, kündigt sich mit dem Sensationstitel an:

Kynge Joan.
(König Johann.)

Ein Spiel in zwei Theilen, von John Bale[1]), dem Literar-

Katastrophe preis, und schwimmt, gleich der Macbeth-Hexe im Siebe, an's Land „wie eine Ratte ohne Schwanz" *); im Siebe einer moralischen, von Melibea's Vater, Danio, gehaltenen Schlusspredigt, die den bühnenmässigen Katastrophenschluss ersetzen soll, als leibhaftes Ebenbild der „Ratte ohne Schwanz". Zerknirscht in Reue und Busse bekennt Melibea dem Vater ihre Schuld, die es aber beim blossen Sündigenwollen habe bewenden lassen.**) Also auch die Sünde eine Art von Hexenratte ohne Schwanz. — 1) Kynge Johan. A Play in two Parts. By John Bale. Edited by J. Paine Collier Esq. F. S. A. From the Ms. of the Author in the Library of his Grace the Duke of Devonshire. London. Printed for the Camden Society etc.' 1838. Der hochwürdige Bischof nennt selbst unter den 22 von ihm 'in idiomate materno', in der Muttersprache verfassten Theaterstücken, den „König Johann": 'De Joanne Anglorum

---

*) Doch schwimm' ich nach im Sieb, ich kann's
Wie eine Ratte ohne Schwanz.
But in a sieve I'll thither sail,
And like a rat without a tail. (Macb., A. I. Sc. 3.)

**) Melibea.
For though I ded consent
In mind, yet had he never his content.
(Dodsl. Coll. of old Pl. Ed. Hazl. V. I. p. 89.)

Historiker, Komödiendichter und reformationseifriger Bischof von Ossory, der gewiss noch bei unseren Lesern in gutem Angedenken ist.

---

rege' (in seinem 'Scriptorum Illustrium majoris Brytanniae etc. Summarium' p. 702). Das Ms. wurde in einem Wust alter Papiere entdeckt, die wahrscheinlich der Corporation von Ipswich angehört hatten. Aus Privathänden ging die Handschrift in des Herzogs von Devonshire reichhaltige Sammlung an dramatischen Schriftwerken über. Muthmaasslich ist Bale's „König Johann" von den Ipswicher Zünften, ähnlich wie die Chester-, Coventry- und York-Spiele von den Handwerkern dieser Städte, aufgeführt worden. Der Zeitpunkt der Abfassung, ob Bale das Stück vor seiner Erhebung zum Bischof von Ossory durch König Edward VI. (1552); ob er es nach derselben verfasst hat, lässt sich, schon der Anspielungen auf Zeitereignisse wegen, nicht bestimmen, da, damaligem Brauche gemäss, längst gangbare Theaterstücke, je nach dem Tagesinteresse, nachträglich interpolirt wurden. John Bale hatte sich von der römisch-katholischen Kirche losgesagt, wurde Protestant, weilte während des blutflüssigen Weibleins, Queen Mary's, blutiger Regierung ausserlandes, kehrte, als Elisabeth den Thron bestiegen, nach England zurück, und erhielt die Stelle eines Präbendars von Canterbury um 1560. Er begab sich niemals wieder nach seinem Bisthum in Irland zurück. John Bale starb 1563.

Die pragmatische Absicht bei seiner Dilogie 'Kynge Joan' ging auf Förderung und Befestigung der Reformation, und er führte diese Absicht in einer „bis dahin, noch unbekannten Weise" aus ('in a manner until then — unknown', Coll., Introd. p. VIII), indem er die Chronik Königs Johann's, dessen Kampf mit der Kirche und schliesslich schwachmüthiges Unterliegen in Henry's VIII. Zeit, des Rächers von Johann's und Englands Kirchenvasallenschaft, übertrug: das erste Beispiel eines vaterländischen Geschichtsdrama's in der Volkssprache, mit historischen Personen, worunter Papst Innocenz selber, Cardinal Pandulphus, Stephan Longton, Simon von Swinstead, und mit diesen, als ebenbürtige Bühnenfiguren, in Verkehr: die ausbündigste Personification der Moral-Plays: England, als allegorische Wittwe; Kaiserliche Majestät welche, in eigener Person, nach König Johann's Tod, die Reichszügel mit allerhöchsten personificirten Händen ergreift. Ausser diesen der Adel, der Clerus, Bürgerliche Ordnung, Verrath, Wahrheit und Aufruhr (Sedition), letzterer als Vice oder Spassmacher, den der grösste dramatische Geschichtsdichter, der schöpferische Umdichter von Bale's 'Kynge Johan' und des älteren, chronikalisch-dithyrambischen 'King John', in das poetische Fleisch und Blut des ritterlichsten und loyalsten 'Vice', des historisch-dramatischsten Lustigmachers und eifervollen Schwingers einer tragisch-humoristischen Momusgeissel — in das poetische Fleisch und Blut von Bastard Faulconbridge, aus der allegorischen Aufruhrrolle exorcisirte,

Den Kriegszug nach Frankreich hat Bale's König Johann im Rücken. Der leidenschaftliche Reformationsdichter stellt seinen Helden als landesväterlich eifrigen Pfleger und Obwalter, als legitimen Herrscher seines Reiches dar, der im ersten Theil des dilogischen Spiels den Numa zur Geltung bringt; der im Könige auch vom Priesterthum das Staatsoberhaupt anerkannt und verehrt wissen will.[1]) Sein Streben sey nur dahin gerichtet, durch Praxis und Studium die Gesetze zu verbessern, sein Volk in guter Ordnung zu erhalten, damit treue Gerechtigkeit überall walte. Mit diesen königlichen Vorsätzen leitet Kynge Johan den ersten rühmlichen Theil seines „Spiels" und Wirkens ein. Da tritt ihm 'Ynglond' (England) als 'Vidua' entgegen, als arme, von der Geistlichkeit bedrängte und beraubte Wittwe[2]), des Königs Schutz und Hülfe anflehend, desselben Königs, der

---

und in die Aufruhrrolle einer welthistorischen Nemesis-Ironie, eines fegefeurigen, tragisch- kathartischen Humors umläuterte, in einen heroischen 'Vice', als satirisch-blutigen Geissler der allgemeinen geschichtlichen Staats- und Kirchenpolitik. „Bale's Stück" — stimmen wir dem verdienstvollen Herausgeber desselben aus voller Seele bei — „Bale's Stück behauptet — eine Zwischenstellung zwischen Moralitäten und historischen Stücken und ist dasselbe das einzige bekannte Beispiel dieser Art von Dichtungen aus so früher Zeit. — — — Den Stücken 'Cambyses' und 'Appius and Virginia'*) liegt einmal kein englischer Geschichtsstoff zugrunde, auch gehören sie einer späteren Periode des englischen Drama's an" (Introd. IX). Der Hauptwerth aber von Bale's 'Kinge Johan', sein dauernder Anspruch auf literar-historische und auf literar-dramatische Bedeutung und Ehrenauszeichnung beruht auf dem Verdienste, dass 'Kinge Johan' der Vorläufer von Shakspeare's 'King John war, und wohl auch — so denken wir — die Studienmodellirgruppe zu dieser Tragödie mitabgeben mochte.

1) — all pepell shold shew there trew aleggaunce
To their lawfull king — — —.
I have worne the crowne and wrowght vyctory ouslye,
And now do purpose by practyse and by stodye
To reform the lawes and sett men in good order
That trew justyce may be had in every border.

2) Ynglond.
Alas your clargy hath done very sore amys
I mysusyng me ageynst all ryght and justyce.

---

*) S. oben S. 109. 110.

als King John die Wittwe seines ältern Bruders in ihren geheiligtsten Rechten kränkte, ihrem Sohn, seinem rechtmässigen Herrn und Könige, Reich und Krone und Leben raubte, und Sie, die Wittwe, vor Schmerz und Jammer in Wahnsinn und Verzweiflung trieb. Als Bale's legitimer Kynge Johan sagt er der Wittwe Ynglond Beistand und Schutz gegen ihren gemeinschaftlichen Feind, den raub- und herrschsüchtigen Clerus, den ewigen Stänker und Hetzer und Aufwiegler, den 'Clargy', zu, dessen allegorischer Pudelskern schon vor ihm dasteht als Vice, Namens 'Sedwsyon' (Sedition), „Aufruhr", und dessen erstes Aparte der Vorsatz ist, auszusprengen, dass er die Beiden (König und Wittwe Ynglond) in flagranti, auf schnöder Unzucht, ertappt hätte.[1] Der König, weist dem frechen Kerl die Thür.[2] Die 'lewde person' versichert aber auf Treue und Redlichkeit, er käme blos, „um Kurzweil zu treiben"[3] und gebahrt ganz als wohlbestallter Hofnarr. Drolliger Sedwsyon! „Aufruhr" als königlicher Leibnarr! Ein scharfer Blick in's Wesen der Camarilla, die mit Scandal schwanger geht, und mit Aufruhr, Bürgerkrieg, Königsmord und Dynastienuntergang niederkommt! Schnurriger Sedwsyon! Unter der Maske des Lustigmachers die allegorische Personification von Aufruhr und gespassiger Camarilla zugleich! Wittwe Ynglond fährt in ihrer Beschwerde gegen 'Clargy' fort, „die Ferkelbrut zur Wildsau von Rom".[4] „Mit der Wildsau" (Eber) — fällt der König ein — „meinst Du wohl den Papst?"[5]" „Ich meine" — versetzt Wittwe Ynglond — „keinen anderen als ihn, Gott schick' ihm einen

---

1) Sedition.
What, yow y (two) alone? I wyll tell tales by Jesus,
And say that I se yow fall here to lycherye.

2) Kynge.
Avoyd, lewde person.

3) Sedition.
Be me fayth and trowth I came hyther to be merrye.

4) The wyld bore of Rome, God let hym never to thee
Lyke pygges they folow. — — —

5) Kynge Johan.
By the bore of Rome, I trow, thou menyst the pope.

Strick! [1]) (zum Aufhängen). Hofnarr Aufruhr fährt aus dem Häuschen: „Halt's Maul, H—! — ruft er — oder ich lasse dich vom Papst schwarz fluchen wie eine Krähe!“[2]) Der König fragt verwundert: „Wer bist du, Bursch, dass du so grossmäulig hier gebahrst?“ — Sedition: „Der Aufruhr bin ich, der mit dem Papst es halten will, so lang ich ein Loch im H-hab.“ [3]) Wittwe Ynglond ist ausser sich über diesen Erstgebornen der Wildsau und ihr Oberferkel. Kynge droht mit Hinausschmeissen. Der Unflath setzt sich aber nun erst recht fest, — fletscht die Wittwe an: „'s Maul gehalten! (denn) Mich ermächtigt der Papst, Beide unter die Füsse zu treten, Könige und Kaiser“.[4]) Kynge schiebt ärgerlich die Krone von einem Ohr aufs andere und fragt Ynglond: „Aber wie, zum Kuckuk, bist du denn eigentlich Wittwe geworden?“ — „Einfach dadurch,“ — versetzt Ynglond, — „dass besagtes popysch päpstisches Schwein, die niederträchtige Sau, meinen Gatten des Landes verwiesen.“ [5]) Nun fragt Kynge Johan, die legitime Krone von Gottes Gnaden weiter zurückschiebend auf's rechte Ohr, und mit einem Ruck von vorn nach hinten, sodass sie auf dem Occiput zu sitzen kommt — „Wer denn aber, gute liebwerthe Wittib! Wer denn, Schwerenoth, ist dein Gatte?“ „Wer?“ — dient ihm die Wittwe — „So wahr mir Gott! Gott selbst!“ [6]) — King John's verwittwete Schwägerin Constanze wirbt doch vorläufig nur um Gottes Gattenschaft, rufend: „Hör eine

---

1) Yngland.
I mene no other but hym, God geve him a rope.

2) Sedition.
Hold your peace, ye whore, or ellys, by masse, I trowe
I shall cause the pope to corse the as blacke as a crowe.

3) Sedition.
I am Sedycyon, that with the pope will hold
So long as I have a hole with in my breeche.

4) Sedition.
Tushe, the pope ableth me to subdewe bothe kyng and keyser.

5) Yngland.
Thes vyle popych swyne hath clene exyled my hosband.

6) Kynge Johan.
Who ys thy hosband, tel me, good gentyll Ynglond.
Yngland.
For soth God hym selfe. — — —

Wittwe, sei mir Gatte, Himmel!"[1]) Wittwe Ynglond nennt sich aber geradezu Gottes, ihres von der römischen Bache aus dem Lande gejagten, rechtmässigen Gatten, Strohwittwe, des Gatten aller gattenlosen, trost- und comfortbedürftigen Wittwen, worüber Schalksnarr Aufruhr denn auch gleich seine Lotterspöttlein reisst: über den Wittwen-Harem nämlich des himmlischen Sultans.[2]) Kynge Johan, der am Rüpel Sedition immer mehr Wohlgefallen zu finden scheint, giebt der jammervollen Strohwittwe Gottes gute Worte, um sie loszuwerden, und mit dem Spassvogel, dem Aufruhr, allein zu bleiben; vertröstet Wittwe Ynglond auf baldige Abhülfe und Remedur[3]), — verabschiedet sie, womöglich auf Nimmerwiedersehen. Hanswurst Aufruhr sticht ihr auch schon mit dem linken Daumen eine Feige nach, während er mit dem rechten dem Könige um den Bart geht, ihn preisend um seine „Gnädigkeit", besonders gegen Weiber, die beschwerten Herzens weinen, wenn sie in der Kirche Einen haben streichen lassen, sei's auch nur einen kleinen.[4]) Kynge Johan verbeisst sein Vergnügen an dem neckischen Schweinigel, rückt sich die verschobene Krone zurecht und schärft dem Gauch das Gewissen mit dem Verweis: „dass er so unnatürlich gegen Ynglond sich bezeige, deren Kind er doch sei, schlimmer als das viehischste Vieh, ein wahrer Viechkerl"[5]), wie die Wiener sagen. „Englond's Kind, Ich?" — sticht Hans Aufruhr dem König den Gecken —,

---

1) Constanze.

A widow cries; be husband to me, heavens!

King John A. III. Sc. 2.

2) Yngland.

— God hym selfe, the spowse of every sort,
That seke him in fayth to the sowlys helth and comfort.

Sedition.

He his scant honest that so many wyfes wyll have.

3) — thow shalt have remedy.

4) Sedition.

Becawse that ye are a man so full a merege,
Namely to women that wepe with a hevy harte
Whan they in the churche hath lett but a lytyl farte.

5) Kynge Johan.

I mervell thou arte to Englond se unnaturall.
Being her owne chyld: thou art worse than a best brutall.

„Schade was um die Kindschaft! England oder Weitland, Vaterland oder Mutterland, sie können mir allesammt den Hobel ausblasen! Mein engeres und weiteres Vaterland, mein Daheim ist, wo der Papst ist, ist das heilige Rom. Mein Vater der heilige Vater, meine Mutter die heilige Mutter Kirche, und ihr allein seligmachender Schooss meiner Mutter Schooss.“ [1]) Der König, immer gespannter, immer begieriger und erpichter, forscht nach Beruf, Stand, Geschlecht und Namen, nach dem vollständigen Personale des unheimlichen, pudelnärrischen Fickfackers, der Staaten aus den Fugen, wie Possen und schlechte Witze reisst. Kynge fühlt sich bei jedem Bescheide angezogener, gefesselter, wie bezaubert. Aufruhr, Empörung, Rebellion in der Mönchskutte und diese in allen möglichen Farben und Formen. Ein Proteus an Wandelbarkeit, die buntscheckige Narrenjacke: eine in allen Ordensfarben spielende Kutte [2]), und in der Hand als sein Miniaturbild einen zusammengeflickten Lumpenkönig, mit dem wieder Gauch-Aufruhr in der Kutte spielt, ein gar seltsames Spiel; Schindluder nennt's der gemeine Mann. [3]) An dem Lendenstrick, wie der Botokudenhäuptling skalpirte Menschenschädel am Gürtel hängen hat, ein Rosenkranz schwebend, dessen Betkorallen aus gedörrten Zirbeldrüsen bestehen, den Völkergehirnen mit dem wunderthätigen Narrenschneidemesser ausgeschält; die Betkörner auf je ein Endchen der zahllosen Schnürlein gefädelt, an welchen der Obergaukler mit der dreifachen, aus Encyklika, Syllabus und

---

1) Sedition.
I am not her chyld, I defye hyr by the messe. — — —
Yet was I neyther home here, in Spayne, nor in Fraunce,
But under the pope in the holy cyte of Rome
And there wyll I dwell unto the daye of dome.

2) Sedition.
In every estate of the clargye I playe a part
Sumtyme I can be a monke in a long sy cowle,
Sumtyme I can be a none and loke lyke an owle. — — —
Sumtyme the byshoppe with a myster an a cope; — — —
Yea, to go fonder, sumtyme I am a cardynall;
Yea, sumetyme a pope and then am I lord over all.

3) Sedition.
In every relygion and munkysh secte I rayne,
Hauing yow princes in scorne, hate and dysdayne.
„Erfüllt gegen Euch Fürsten mit Hohn, Hass und Verachtung.“

Infallibilität gethürmte Krone die Hampelmänner der Wallfahrten und die Marionetten der Marien-Erscheinungen noch in unsern Tagen tanzen lässt. „Doch was — fragt verblüfft Kynge Johan weiter — was ist dein Treiben hier in England?“ Sedycyon, in Kapuze und Narrengogel, lässt Kynge nicht lange auf die Antwort warten. „Was ich hier treibe? I nun, des Papstes Geschäfte treib' ich, als sein Stellvertreter, sein Gesandter [1]), Nuncius, Geheim-Agent, Handelsreisender, Ordensgeneral u. dgl. in Ingland, Skotland, Deutschland und aller Welt Landen.“ [2]) „Im Nutzen seiner heiligen Sache unterhalte ich, pflege und hege ich Verräther und Rebellen, denn kein Fürst kann seine Völker in Gehorsam erhalten, als nur unter des Papstes Oberherrlichkeit.“ [3]) Nun wird's dem Kynge doch zu toll, dass er sich die Krone bis an die Nasenwurzel mit geballter Faust antreibt, und den Buben, den unverschämten Wicht, aus dem Zimmer jagt und aus dem Lande zugleich. [4]) Aufruhr lacht dem König in's Gesicht [5]): „Eure Königliche Gnaden also jagt mich aus dem Lande? Die Bischöfe aber, Die, gelt? Die bleiben im Lande nach wie vor? [6]) Ei denn, so bleib ich auch hier! Wenn Floh und Mönchskutte, so ist Bischof und Ich Ein Herz und Ein Seele. [7]) Und dürfet uns

---

1) Sedition.
I hold upp the pope, as in other places many
For his ambassador I am coutynwally. — — —

2) In Ynglond, Scotlond, and in other regions elles (else).

3) Sedition.
For his (the pope's) holy cawse I mayntayne traytors and rebelles,
That no prince can have his peples obedyence,
Except yt doth stond with the popes prehemynence.

4) Kynge Johan.
Gett the hence, thow knave, and most presumptoous wreche.
Sedition.
Than in Englond am lyke to have no place?

5) By the holy masse, I must lawgh to here your grace.

6) Sedition.
Ye are well content that bysshopes contynew styll?
Kynge John.
We are so in dede. — — —

7) Ah, thy meening ys that they maye a prynce depose.
Sedition.
Be the rood they may, and that wyll appere by yow.

nicht knicken und weg uns jücken nicht. Sonst packen wir Euch mit den zum Segen erhobenen Fingern und jucken Euch die Krone vom Kopf.“ „Was?“ — wirft sich Kynge Johan auf seinem Thronsessel hin und her — „du meinst, sie könnten mich—?“ „Knicken — unbedingt! und Ihr werdet's an Euch erleben! So ein Excommunicationsfloh in brauner oder rother Kutte,—ich sage Euch, der macht Euch Sprünge über den Kopf von Königen und Kaisern hinweg, Sprünge, dass gleich die Kronen mitspringen, wo nicht gar auch der Kopf hinterdrein. Das machen die Beine, womit der Excommunicationsfloh springt. Blitzbeine das! Jedes Flohbein ein Vaticanischer Blitzstrahl, und der blutaussaugende Flohrüssel ein doppelter Dreizack, aus dem Interdicts- und Excommunicationsdonnerkeil geflochten. Kynge Johan, in die Lehne des Thronsessels zurückgeworfen, mit beiden Händen die Krone auf dem Haupt festhaltend, glotzt den fürchterlichen Schalksnarren stier an, wie ein Erdrosselter. Die hier fehlenden Theateranweisungen glaubten wir aus der Situation und dem Charakter der Personen ergänzen zu dürfen. „Wo“ — jammert Kynge ängstiglich — „ist mein Nobility (Feudaladel), dass er mich schütze vor dem grässlichen Floh?“ „Nobility“ — grinst Aufr'uhr — „der hängt an dir, wie der saugende Floh und Blutegel, und schlürft dein Herzblut, ohne dass du's merkst, vom Papst dir im Schlaf angesetzt und ausgedrückt vom Papst, wenn er sich vollgesogen. [1]) Nobility, dein Adel, thut der heiligen Kirche kein Leid. Denn ich bin sein geistlicher Vater und Lehrer, zumal er nichts glaubt, als was die heilige Kirche ihm vorsagen thut. [2]) Die Gottes Wort predigen, die plackt und zwackt und martert er, wirft sie von Kerker in Kerker, richtet sie und verbrennt sie

---

1) Kynge Johan.
Oh, where ys Nobylyte that he might knowe thys folshed?
Sedition.
Nay he is becom a mayntener of owr fodhed.

2) Sedition.
I know that he wyll do holy chyrche no wronge,
For I am his gostly father and techear amonge.
He belewyth nothiny but as holy chyrch doth tell.

zuletzt.“ [1]) Alles auf Geheiss der heiligen Kirche und zu deren grösserem Ruhme. Kynge, dem der Angstschweiss in Tropfen, dick wie die Perlen seiner Krone, von der Stirne rollt, sieht Nobility daherkommen und wünscht, dass der lustige Gesell, der ihm Lachen abzwickt, schallend wie Schreie bei Gliederreissen, dem Nobility das Alles ins Gesicht sage. Doch schon ist Aufruhr davon geflitzt, um sich als „Bürgerliche Ordnung“, als „Civil Order“, umzukleiden. [2]) Aufruhr in der Maske der Bürgerlichen Ordnung! Ein satyrischer Hieb, der so tief in's Staatsfleisch flunscht, wie nur je ein Staatsstreich. Schade blos, dass dieses Fleisch allegorisches Fleisch ist, und nicht Feisch und Bein vom Bein und Fleische des historisch-dramatischen Staatskörpers. Doch solche satyrische Fleischhiebe bis auf die wirklichen, lebendigen Staatsknochen hat sich Bastard Faulconbridge vorbehalten mit aller Deferenz gegen Ihre Hochehrwürden, die Allegorik des bischöflichen Vorgängers, an deren Bildlichkeit des Bastards Reisszahn sich gewetzt und geschult, wie der Zahn der Dogge am Drachenbild aus Pappe, in Schiller's Romanze „Der Kampf mit dem Drachen“, sich zum Bauchaufschlitzen im baldigen Kampfe mit dem wirklichen Drachen eingeübt. Ist des Bastard Reisszahn nicht ein reissender Staatsweisheitszahn? Und Er selbst, der Bastard, nicht Dogge und Johanniter zugleich? König Johann's löwenherzige Kampfdogge, treumuthiger Kriegsschlächterhund, und König Johann's ritterlicher Johanniterheld zugleich? —

Die folgenden Auftritte in Bischof Bale's politisch-allegorischem Spiel sind alle Vorstudien zu Faulconbridge's wirklichem Drachenkampfspiel. Die Auftritte nacheinander von Nobelyte, von Clargy (Clerus), Syvyll Orders (Bürgerliche Ordnung), unter dessen Staatsrock Sedition, Aufruhr, steckt, die Scenen dieser drei Staatsgewalten vor Kynge Johan gespielt, jede mit einem Sedition im Leibe, der mit scheinbarer Unterwürfigkeit hervorbricht, und von ihnen, als Streitern für die Oberherrschaft des Ober-Sedition

1) Sedition.

That preche the gospell — — —
He tache them, vex them, from prison to prison the turn them,
He endygth them, juge them, and in conclusyon he burne them.

2) (Her go out Sedwsion and dress for Syvyll Order).

aufdem heiligenStuhl, gespielt, einem Kreisstuhl, dem Kriegsschaaren von geistlichen Orden entstürzen, wie dem Höllenrachen die infernalischen Legionen Kriegsschaaren, die Clargye an dem Könige als Paradetruppen vorbeidefiliren lässt [1]), jeder einzelne Orden der Teufel Legio mit dem Sedicion im Bauch — O heiliger Stuhlauswurf! welche Vorstudien nicht nur für den löwenherzigen Faulconbridge, sondern auch für den adlerherzigen Faulcon der Maigesetze! Beim Paradevorbeimarsch all der von Clargy in verschiedenen Formationen und Gangarten dem Könige en parade vorgeführten Mönchskutten fällt sich dieser mit allen zehn Fingern, wie ein Verzweifelter, in den eigenen Schopf, in seinen goldenen Weichselzopf, die Krone, mit einem Schmerzensschrei über sein von einer solchen päpstlichen Kutten-„Bagage" zum Bettler verarmtes und ausgesogenes Ynglond. [2]) Die Scene dann, wo der nun wieder aus seiner Verkappung als Civil Order in seinem eigentlichen Charakter, in Aufruhrgestalt, hervorgetretene Sedicion eine Verschwörungsberathung hält mit Dyssymulacion (Verstellung), Usurpyd Power (angemaasste Gewalt) und Private Welth (Privatwohlstand), als Vorfechter des Papstes gegen Staat und König unter entrollter Aufruhrfahne und mit der Bundesparole: „Unser Vier mit unseren Künsten werden König Johann so unterkriegen, dass es England dreihundert Jahre spüren soll!" [3]) Diese zwölf Quartseiten lange, aber hochbedeutsame Scene, wo Bischof Bale's allegorisch-catilinarische Existenzen offene Karte

---

1) Monks, chonons and fryers —
— Montensers and others Benedictyns,
Primonstratensers, Bernards, and Gylbertynys,
Jacobytes, Mynors, Whight Carmes, and Augustynis,
Soubenets, Cluniackes, with holy Carthasians
etc. etc. etc.

2) Kynge Johan.
I wonder that Yow*) for such veyne popyene baggage
Can suffyr England to be impoveryshyd
And mad a begger — — —

3) Sedition.
We jjjj by owr crafts Kyng Johann wyll to subdwe,
That for jjj' Cyers all England shall yt rewe.

---

*) Nobility nämlich.

spielen und ihre verruchten, auf Vernichtung von Staat und Königthum, zugunsten der ausschliesslichen Herrschaft des Caesaro-Papismus und seiner Kirche, abzweckenden Pläne aufzudecken, diese Scene bekundet den bischöflichen Verfasser als einen eben so tiefen Politiker, wie Allegoriker; als einen eben so ehrwürdigen, in die Ränke der Curie eingeweihten, staatsweisen Patrioten, wie beherzten, schonungslosen, satyrisch-dramatischen Geisselschwinger. Dyssimulacion eifert gegen die Unterwerfung Irlands. „Ja — stimmt Private Welth ein — dieses selbige Volk (das Irländische) hält es mit der Kirche, und daher des Königs Absicht, es zu knebeln.“ „Denn jene irischen Männer“ — bestätigt Usurpyd Power (angemaasste Macht) — „der Kirche treu gesinnt, zeigen den Königen, wenn diese wider den Stachel der Kirche löken, ihr irisches Gebiss.“[1] „Was nun?“ — lodert Machtanmaassung zornig auf — Was werden wir beginnen gegen diesen verruchten König?“ „Absetzen! — ruft Aufruhr — Ja, absetzen und verfluchen!“[2] Famos, pompos, grandios, schliesst Bischofs von Ossory satyrisch-allegorisches Kirchenstaatsspiel seinen ersten Theil oder Act mit einer der wunderbarsten sensationellsten Entpuppungen, so jemals die allegorischen Bretter, welche die wirklichen bedeuten, zur Schau gestellt. Unmittelbar nach obigen Verschwörungsscenen treten, nach abgeworfener Personificationsmaske, Usurpyd Power (geistliche Herrschaftsanmaassung), Privat Welth (Kirchenvermögen) und Sedition, als leibhafte dramatische Personen auf von geschichtlichem Fleisch und Blut: Gewaltanmaassung als Papst. Und welcher Papst? Die incarnirte Weltherrschafts-Anmaassung von Völker-Popanzens Gnaden: Rothkäppchen-Christkindleins Grossmutter-Währwolf im Lammgottes-Schafpelz, mit dreifacher Grossmutterhaube auf dem Kopf, und gesalbte Königsköpfe in den Koth tretenden Schlurpantoffeln an den Füssen: Papst Innocenz III. Neben ihm Privat Welth

---

1) Usurpyd Power.
For those Yrysh men are ever good to the Church;
Whan Kynges dysobeye yt, than they begynne to worch.

2) Usurpyd Power.
Now, how shall we do for this same wycked Kyng?
Sedition.
Suspend hym and curse hym — — —

als Cardinal. Aufruhr als Mönch, monk, schlechthin. Der Cardinal trägt das Kreuz und Stephen Langton, King John's Thomas Becket, Buch, Glocke und Kerze, die Embleme des Kirchenbannes, booke, belle und candell, die den Bastard Faulconbridge nicht im mindesten schrecken, wenn ihm Gold und Silber winkt:

„Buch, Glock' und Kerze sollen mich nicht schrecken,
Wenn Gold und Silber mir zu kommen winkt."

Verstellung (Dissimulation) kündet die Verwandlung an in einer Rede, die in nuce die Geschichte und angemaasste, auf Lug und Trug gegründete Machtvollkommenheit der päpstlichen Herrschaft enthält: „Diese angemaasste Gewalt" — beginnt Dyssymulacion — „der eben sich entfernt hat, wird solche Verfügung für die Kirche treffen, dass er alle Menschen unter seinen Gehorsam stellt. Ja, Könige werden sich freuen, ihre Botmässigkeit zu bezeigen und Vasallenpflicht zu leisten. Und dann werden wir Priester ohne Behelligung und Hemmniss leben. Als Gottes Stellvertreter werdet Ihr ihn thronen sehen, und seine Herde, zu ihrem Heil und Segen, mit höchst politischem Witze leiten. Er wird Prälaten, Bischöfe und Cardinäle ernennen ... Er wird auch die Klösterorden gründen, Mönche, Canonici und Priester in grauen Kutten und mit geschorenen Glatzen, und ihnen Stätten bauen, um Stadt und Land zu corrumpiren. Todte Heilige werden Erscheinungen und Wunder schauen lassen. Mit Bildern und Reliquien wird er mirakeln und fickelfackeln. Mit Metten, Horen, Messen, Vesperlitaneien wird er die heiligen Schriften überfluthen und ersäufen. Er wird mit Ablass, lateinischem Geplärre und heiligen Rosenkränzen die Seelen aus Höll' und Fegefeuer schwänzen. Er wird Fasten einsetzen und die Ehe niederreissen, mit geweihtem Brod und Wasser den Teufel vertreiben. König Johann von England, weil er gegen die heilige Kirche rebellirte, wird binnen kurzem gezwungen werden, der Krone zu entsagen. Und die Albigenser, gleich abscheuwürdigen Ketzern, werden verbrannt werden, weil sie gegen unsern heiligen Vater zu schwatzen sich vermessen.... Seine Absicht wird dahin gehen, die Bibel zu unterdrücken. Des Papstes Macht wird alle anderen Gewalten überragen. Die Ohrenbeichte wird ein unentbehrliches Heil- und Gnadenmittel sein; auf Ceremonien und Schaugepränge das Kirchenrecht beruhen. Er

wird beides, Ablass und Fegefeuer, errichten; das Predigen der heiligen Schrift wird er als Ketzerei verdammen. Dank solcher Voraussicht und Einrichtungen ähnlichen Schlages, können wir vollkommen sicher sein, stets unsern Willen durchzusetzen." [1])

Und was sagt die liebe Unschuld, Papst Innocenz, nun selbst? Der Stellvertreter Christi, von dessen Lippen nichts als Segens-, Heils- und Liebesworte strömten, verflucht den König, wie nur Belial oder die Hölle selber flucht; verflucht ihn mit

---

1) Dyssyre.
This Usurpid Power, wych now is gon from hence,
For the holy Church wyll make such ordynance
That all men shall be under his obedyens,
Yea, Kyngs will be glad to geve hym their alegyance,
And than shall we pristes lyve here withowt dysturbans.
As Godes owne wyker anon ye shall se hym sytt,
His flocke to avaunse by his most polytyke wytt.
He shall make prelates, both byshopp and cardynall . . .
He will also create the orders monastycall,
Monkes, chanons, and fryers with graye coates and shaven crownes,
And buylde them places to corrupt cyties and townes.
Tho dead Sayntes shall shewe both visyons and myracles;
With images and rellyques he shall wurke sterracles,
He wyll make mattens, houres, masse and evensonge;
To drown the scriptures for doubte of heresye,
He wyll sende pardons to save mennys sowles amonge,
Latyne devocyons with the holye rosarye:
Fe wyll apoynt fostynges, and plucke downe matrimonge;
Holy water and bredde shall dryve awage the devyll; . .
Kynge Johan of Englande, because he has rebelled
Agaynst Holy Churche —
To give up his crowne shall shortly be compelled,
And the Albygeanes, lyke heretykes detestable,
Shall be brent bycause agaynst our father they babble. . . .
His intent shall be for to suprese the gospell, . . .
The popys power shall be abowe the powers all,
And eare confessyon a matere necessary;
Ceremonys wyll be the ryghtes ecclesyastycall:
He shall sett up there both pardowns and purgatory.
The gospell prechyng will be an heresy.
Be this provyssyon, and by soch other kyndes,
We shall be full suere allwaye to have our myndes.

Kreuz, Buch, Glocke und Kerze. „Gleichwie der Papst die Kerze auslöscht, so lösche Gott sein Gnadenlicht vor ihm aus.“ „Und nach dem Schall dieser Glocke überliefere ich beide, seinen Leib und seine Seele, dem höllischen Teufel. Hier nehme ich von ihm die Taufe sammt den andern Sacramenten. . . Hier nehme ich von ihm das heilige Wasser und das heilige Brot“ [1]) u. s. w. Das Kehrbild von Bastard Faulconbridge, jagt der Papst den Königen und Kaisern einen Höllenheidenschreck mit Buch, Glocke und Kerze ein, „wenn ihm Gold und Silber winkt“; die eigentlichen Sacramente, die er von Königen und Kaisern „nimmt“, die keine Faulconbridge's sind. Seit Faulconbridge und Papst Innocenz III. haben sich indessen selbst die Könige Johanne in Faulconbridge's, in Bastarde mindestens von Richard Löwenherz, umgewandelt, die den Innocenzen das „Buch“ um die Ohren schlagen, ihnen mit der „Glocke“, der Todtenglocke des Aussterbeetat, läuten und mit der Kerze heimleuchten.

Zu Kynge Johan's erstem Theil epilogisirt aber erst der „Erklärer“, 'The Interpretour', das letzte Ende, dieses ersten Theiles Inhalt recapitulirend in der siebenzeiligen Strophe, und zugleich den Inhalt des zweiten Theiles prologisch epitomirend. Letzterem wollen auch wir in der bündigsten Zusammendrängung gerecht werden. Hierzu auch aus dem Grunde befugt, weil der zweite Theil nur die Ausführung des im ersten gegen den König Geplanten und Gezettelten darlegt. Wie im ersten Theil Sedition, Aufruhr, die Seele der Verschwörungen war, so ist er auch die âme damnée der Katastrophe; ist er die rechte Hand des Cardinals Pandulphus, dessen Bedeutung durch den vom Papste selbst im ersten Theil gesprochenen Bannfluch auf eine Nachtragswirkung abgeschwächt erscheint, aus welcher ihn nur Shakspeare's 'Pandolpho' erheben wird, um ihn in seine vollen geschichtlich-dramatischen Ehren wieder einzusetzen. Bale's Pandulphus bedient sich, ausser book, bell und candel, noch eines weiteren Seelenmarterwerkzeugs: des Bockshorns nämlich, aber

1) — after the sound of this bell,
Both body and sowle I geve hym to the devyll of hell.
I take from hym baptym, with the other sacramentes . . .
Here I take from hym holy water and holy brede . . .

keines blos emblematischen, sondern eines Schreckhorns, von der Materialität des gleichnamigen Schweizerberges; von der Massenwirkung des Rolandhorns, das ganze Heeresmassen aus aller Länder Ecken und Enden heranschmettert.[1]) Dieses, keine blossen vaticanischen Schreckschussblitze, die Kynge Johan abblitzen liess, dieses Kanonenblitze in vollen Ladungen, mithülfe von Pandulphus' beredten Lippen, blasende Bockshorn schmettert des Königs Krone von seinem Haupt und ihn selber zu des Legaten Füssen nieder, ganz so wie in Shakspeare's King John, dem freilich nicht, wie Bischof Bale's zum Kreuze kriechendem Könige, Englands allegorische Figur zur Seite steht, ihn ums himmelswillen vor dem schmachvollsten Königsturze, dem schaudrigsten aller Abgründe, vor solchem Abfall von seiner Königswürde und Majestät und Niederfall zu den Füssen eines in Scharlachlappen eingewickelten Baalspfaffenschergen, leider vergebens, warnend und ihn etwa abzuhalten, erfolglos eifert.[2]) Ynglond's, im zweiten Theil durchweg 'England' benamst, Ynglond's oder England's flehentliche Bitte wirkt so ergreifend in dieser Situation, dass man beinahe die allegorische Figur in das geheime Cabinet hineinwünschen möchte, wo diese Scene, bei Shakspeare, als Staatsgeheimniss unter vier Augen in einem tête à tête zwischen König Johan und Pandolpho vorgeht. Und zuletzt, wo Alle vom Könige abfallen, und dem unglücklichsten der abgesetzten Herrscher, dem einzigen von der

---

1) Pandulphus.
We have on the northe Alexander, the King of Scotts,
With an armye of men — — —
On the lowthe syde we have the French Kyng with his power . . .
In the west parts we have Kyng Alphonso with the Spaniards,
With shippes full of gone powder now cummyng hether towards,
And on the est syde we have Esterlynges Danes and Norways
With soch power landynge as can be reystyd nowayes.

„Mit Schiffen voll Schiesspulver" das bekanntlich auch in Shakspeare's „König Johann", dem Berthold Schwarz über den Kopf weg, aus dem Belagerungsgeschütz in die „Kieselrippen" der Stadtmauer von Angers donnert.

2) Englande.
For the love of God yet take better adovysement
— — — — — — — — — — — —
If ye love me, Sir, for Gods sake do never so.

Geschichte als Kartenkönig ohne Land gebrandmarkten Fürsten, nichts weiter von seinem Lande als das Fleckchen übrig bleibt, worauf er, hingeworfen in Staub, sein Herz in Thränenströmen vor Gott ausschüttet [1]), — da ist wieder Englands allegorische Figur, die mit ihm weint, die ihm Trost zuspricht. [2]) Und wie jammert um den Konig ohne Land dieses selbige Land! freilich nur, o Leid! als Ohneland, als allegorisches Land, jammert das personificirte England um seinen von Dyssimulacion (Verstellung), ingestalt des Mönches Symon Swinstead, vergifteten König! O des herzrührenden Abschieds zwischen dem Land ohne König und dem Könige ohne Land! [3]) Allegorische Thränen von gefühltem Schmerzensausdruck sind amende in einer tragischen Katastrophe immer noch erwünschter, werthvoller, kostbarer, als

---

1) Nach der Theateranweisung: 'In genua procumbens Deum adorat'.

2) Englande.

Sir, discomfort ye not: in the honour of Chreste Jesu
God wyll never foyle gow — — —
Sir, be of good chere — — —

3) Englande.

Now, olas, olas! your grace is betrayed cowardelye . . .
He is poysened, Sir, and lyeth a dyenge surelye.

Kyng Johan.

Far well, swete Englande, now last of all to the;
I am ryght sorye I coulde do for the nomore,
Farwell ones agayne, yea farwell for evermore.

Englande.

With the leave of God I wyll not leave ye thus.
But styll be with ye tyll he do take Yow from us,
And then wyll I kepe your bodye for a memoryall.

Kyng Johan.

Thou plye it, Englande, and provyde for my buryall.
A widowes offyce it is to burye the deade.

Englande.

Alas, swete maistre, ye waye so heavy as leade
Oh horrible case, that ever so noble a Kynge
Should thus be destroyed and lost for ryghteouse doynge,
By a cruell sort of disguysed bloud souppers,
Unmercyfull martherers, all dronke in the bloude of marters!
Report what they wyll in their most furiouse madness,
Of thys noble Kynge much was the godlynesse.

(Exeunt).

gar keine oder nur künstliche, infolge der ästhetischen Zwiebel, oder des ästhetischen Moûtarde après diner, ausgepresste Thränen. Um Shakspeare's historisch getreuen König Johann dürfte freilich selbst ein allegorisches England keine Schmerzensthränen vergiessen, den wichtigen Umstand ungerechnet, dass Shakspeare seine tragischen Mitleidszähren für Constanze und Johann's Schlachtopfer, ihren Sohn Arthur, brauchte, den Bale ganz aus dem Spiele lässt, um seinen Helden als Märtyrer der von ihm ausgegangenen Reformation und ersten Erschütterung des Papstthums in England zu feiern. Shakspeare's von innerem Giftbrand, vom Hildebrandgift, verzehrtem König Johann, der den Winter herbeiächzt, jammervoll flehend, dass ihm dieser die eisige Hand in den verbrannten Busen stecke, können auch wir nur eine solche Beileidsthräne, nämlich eine eisige, schenken. Was sonst noch unser orthodoxes Shakspeare-Herz, hinsichtlich der Katastrophe im King John, bedrückt, dem werden wir geziemendlich erst an Ort und Stelle Luft machen dürfen. Bezüglich Bischof Bale's Kynge Johan aber, glauben wir der Zustimmung unseres Lesers zu unserem resumirenden Urtheil gewiss zu sein: dass, bei aller poetischen Unreife, Unentwickelung und Missform, des Bischofs von Ossory confessionelles Königsmärtyrerspiel nicht blos als staatsmännisch-kirchenreformationseifriges, zeitgültiges, historisch-allegorisches Bühnenstück, aufgrund der tüchtigen Durchführung dieser seiner Zwecktendenz, volle Theaterberechtigung beanspruchen dürfe; dass Bale's Kynge Johan-Play auch, inabsicht auf dramatisches Verständniss, auf zukömmliche Charakteristik der allegorischen Figuren, je nach ihrer Personificationsbedeutung, auf Stetigkeit der Scenenführung und Folge, auf sinnreiche Intention bei'm Hervortreten der historischen Personen aus der allegorischen Maske, als Surrogat und einer der Nothbehelfe für die noch embryonische Motivirungskunst nach dramatisch-psychologischen Gesetzen — dass John Bale's Kynge Johan auch um dieser Uebergangs-Vorzüge willen, insbesondere aber inbetracht des patriotisch-warmherzigen Pathos und der Mitleidserregungsstärke zugunsten seines Leidenshelden, als würdiger Vorläufer von Shakspeare's King John anerkannt und gepriesen werden darf, sollte auch gegen dessen wunderbaren Lakonismus im dramatischen Ausdruck John Bale's schlotternde, zerflossene Versform sich ausnehmen, wie das qual-

lige Muschelthier zur Perle; wie die Nabelschnur zu dem aus Latona's Mutterschooss an's Licht sich hervorringenden Apollo, oder wie etwa ein Mondkalb zum Hercules in der Wiege sich ausnähme, der mit straffgeschwellten Säuglingslöwenmuskeln das Drachenpaar erwürgt. Ja, selbst das vor der dramaturgischen Kritik, als ein dem Stücke nachschleppendes Anhängsel, unbedingt verwerfliche Nachspiel, wo die Wahrheit (Veryte) die Trefflichkeit von König Johann's Charakter, angesichts der gegentheiligen Behauptungen der Chronisten und Geschichtsschreiber, siegreich verficht [1], so siegreich, dass nicht nur Nobylyte und Sivil Order, sondern auch Clargy, die Geistlichkeit, zu reumüthigen Verehrern und Bewunderern von Kynge Johan bekehrt werden, selbst diese posthume, dem vermeinten Königs-Märtyrer von der Wahrheit in Person zuerkannte Genugthuung und Seligsprechung und Einsetzung in alle Ehrenrechte eines tragischen Königshelden, selbst diese ist vonseiten des Dichters nur ein Ausfluss der poetischen Gerechtigkeit, mithin nur eine gleichzeitig dem ästhetisch-dramatischen, auf schliessliche Versöhnung der tragischen Conflicte dringenden Kunstgesetze gegebene Genugthuung; endgültig und in höchster Instanz von der personificirten „kaiserlichen Majestät" (Imperial Majestye) bestätigt und besiegelt, in deren Allerhöchstem Auftrag Veryte gehandelt. Behufs der Vervollständigung der poetischen Gerechtigkeit, lässt 'kaiserliche Majestät' den Stifter alles Bösen, den Sedycyon, nachdem dieser eine Generalbeichte seiner im Dienste der Päpste-Politik verübten und geplanten Frevel und Verruchtheiten abgelegt, aufknüpfen; erst in Tyburne aufhängen und dann viertheilen. [2]) Was hilft's? Jedes Viertel des geviertheilten Kerls ist nicht umzubringen, steht vielmehr wieder auf als geviertheilter Jesuitenzögling Ravaillac, Damiens und wie sie alle heissen; jedes Viertel erhebt sich augenblicks wieder als ganzer Mann oder Kullmann, so lange das Kräutlein im Schatten der Bullen, der Encyklika und des Unfehlbarkeitsdogmas wuchert, das die Sedycyons-Viertel so unfehlbar zu einem ganzen Sedycyon ergänzt, wie das Wunderkräutchen des Schwarzkünstlermönchs Roger Baco, das die Stücke einer gevier-

1) I assure ye, frinds, lete men wryte what they will,
Kynge Johan was a man both valiaunt and godlye.

2) J. M. Drawe hym to Tyburne: let hym be hanged and quartered.

theilten Kreuzotter lebenskräftig zusammenfügt, so dass diese nach wie vor mit Zahn und Giftblase ihr Wesen treibt. Sedycyon lässt sich denn auch ruhig abführen zum Vierteln, in der Zuversicht, nicht blos seiner seligen Auferstehung, sondern auch seiner Heiligsprechung durch den Papst und seiner Aufnahme in die Litaney der Heiligen neben Thomas Becket, seinem ältern Viertelsbruder in frommer Aufruhrstiftung.[1]) Kynge Johan's von der poetischen Gerechtigkeit der confessionellen Poetik als dramatische Beatification angeordnete Nachfeier schliesst das Spiel und Nachspiel endgültig mit der bei Leibes Leben schon vollzogenen Apotheose der Königin Elisabeth, der glorreichen Besiegerin des Antichrists[2]); die der eigentliche St. George im kriegsstählernen Weiber-Unterrock, als welcher sie den antichristischen Drachen so definitiv viertelte, dass selbst dessen irländisches Viertel bei jedem Auferstehungs- oder Aufstandsversuche, schon vermöge der von den Iren selbst ihrem Inselboden und ihrer Seeluft nachgerühmten Eigenschaft: jegliches giftige Thier, Insect oder Amphibie, drachen- oder schlangenartig, zu bannen, — würde lahm gelegt werden. „Und so endigen die zwei Spiele von König Johann.“ 'Thus endeth the ij. playes of Kynge Johan.' Amen und Sela.

Gelegentlich der recapitulationsweise aufgezählten, an der Grenze zwischen den letzten Moralplays und den ersten wirklichen Tragödien und Komödien lagernden Uebergangsstücke, nennt Collier[3]) unter diesen ersten Tragödien eine nach Luigi da Porto's berühmter Novelle verfasste, und von Arthur Brooke (1562) aufgeführte Romeo und Julia-Tragödie, die leider verloren und bis jetzt nicht wieder aufgefunden. Von dieser verschollenen älteren Schwester der Shakspeareschen gleichnamigen Tragödie hat unsere Geschichte bereits Act genommen.[4])

---

1) Sedition.
Some man tell the pope — — —
How I am redered for takynge the Churches parte
That I maye be put in the holye letanye
With Thomas Beckett, for I thynke I am as worthye.

2) Clargy.
In Danyels sprete the (Eliz.) hath snbdued the papistes,
With all the ofsprynge of Antichristes generacyon.

3) Hist. etc. II. 416. — 4) V. 423 f. 434 f.

Es sey ihr nun bei ihrer Selbstanführung und Excerpirung gestattet, die bezügliche Stelle mit den Wurzeln und den etwa daran von italienischem Grund und Boden hangengebliebenen Erdklümpchen, der Vollständigkeit halber, hierher zu versetzen. Was die bezeichnete Blattseite der Geschichte des ital. Drama's berichtet, mag hier im Wiederabdruck unter dem Texte sein bescheidenes Plätzchen finden.[1])

---

1) Es ist von 'Luigi Groto's Drama die Rede: „Die Zeitbestimmung hat für uns wegen der dritten Tragödie nach Groto's Aufzählung, wegen der Hadriana, einige Wichtigkeit, welche den Stoff von Romeo und Julia behandelt, und nach Obigem, auch bereits im fünften Jahrzehnt gedichtet seyn musste. Nun spricht Arthur Brooke im Vorwort zu einem 1562 gedruckten Poem 'Romeus and Juliet', das bekanntlich als Hauptquelle zu Shakspeare's Romeo und Julia betrachtet wird von einem „guten Theaterstück" (a good play), welches er letzthin (lately) habe spielen sehen, und das denselben Gegenstand, nämlich Romeo und Julia, behandelt, und weit besser, wie sich Brooke ausdrückt, als er es vermöchte.*) Hieraus folgert Collier**), dass Shakspeare dieses ältere schon vor 1562 in London gespielte, die Geschichte von Romeo und Julia behandelnde Stück benutzt haben könne. Wir aber glauben aus den beiden Daten, aus der Zeitangabe von Brooke und aus der von Groto die Möglichkeit folgern zu dürfen, dass jenes ältere für die Literatur leider verschwundene englische Stück eine Nachbildung von Groto's Hadriana gewesen sein könnte, die der Verfasser desselben durch die schon erwähnte italienische Schauspielergesellschaft, welche zu Brooke's Zeit, in den ersten Regierungsjahren der Königin Elisabeth, gerade den meisten Zuspruch in London hatte***), als Ms. gekannt haben mochte. Shakspeare dürfte demnach Groto's Hadriana jedenfalls aus zweiter Hand benutzt haben können. Da aber diese Folgerung nur auf der Hypothese beruht: jenes ältere englische, verschwundene Stück könnte eine Nachahmung von Groto's Hadriana gewesen seyn; so werden wir schon an der bündigeren, aus einigen überraschenden Anklängen in Shakspeare's Romeo und Juliet gezogenen Folgerung festhalten müssen: dass Shakspeare Groto's 1586 im Druck erschienene Hadriana aus erster Hand, im Original, gekannt habe. Wo nicht gar das von Brooke belobte Romeo und Julia-Stück die Hadriana selber war, die Brooke von italienischen Schauspielern in ihrer Landessprache

---

*) 'I saw the same argument lately set forth on stage with more commendation then I can look for, beeng there much better set forth, than I have, or can doe' (v. 423. Anm. 4). — **) Shakspeare Libr. Introd. p. VII. Hist. of Engl. Dram. Poetry II, 416. n. (Ebend. A. 5.)

***) Gesch. d. Dram. IV. S. 560 (v. 424. A. 1).

darstellen sah. Eine Annahme, die mit Brooke's Worten: „Ich sah dasselbe Argument (the same argument) auf der Bühne aufführen" (set forth on stage) recht gut vereinbar scheint". *)

Gesch. d. Dram. V. S. 432:

„Luigi da Porto's 'Giulietta'**) gilt für die Grundquelle, woraus die folgenden Bearbeiter dieses Stoffes geschöpft hätten: Matteo Bandello zunächst, der in seinem Widmungsbriefe an Girol. Fracastoro die Geschichte in den Bädern von Caldiero zuerst will haben erzählen hören; was aber nach Torri's aus Bandello's Briefe selbst gefolgerten Zeitrechnung erst vier Jahre, nachdem L. da Porto's Giulietta geschrieben war, der Fall seyn konnte.***) Dunlop zufolge†) hatte jedoch Luigi da Porto selbst den Fabelstoff seiner Giulietta der 33. Novelle††) des Massuccio di Salerno entlehnt, der um 1470 blühte, und nur den Schluss verändert. Dem sey wie ihm wolle, so hat doch, allem Anschein nach, dem Bandello zu seiner Romeo-Giulietta-Novelle die „Giulietta" des Luigi da Porto als Vorlage gedient. Schliesst doch Bandello's Novelle übereinstimmend mit da Porto's Giulietta; da bei ihm, wie bei diesem, Giulietta im Grabe noch zeitig genug erwacht, um mit Romeo, der das Gift bereits getrunken, vor seinem Tode noch ein jammervolles Zwiegespräch zu führen. Wogegen Brooke, Paynter†††) und Shakspeare Julia nach Romeo's Verscheiden erwachen lassen. Dunlop's Ansicht darüber ist kostbar: „Durch Brooke's metrische Bearbeitung der Geschichte von Romeo und Julia" — schreibt Dunlop — „hat sich Shakspeare zu jener kläglichen Katastrophe verleiten, und sich den Moment entgehen lassen, wo Julia vor dem Tode ihres Gatten erwacht; den einzigen neuen und ergreifenden Umstand in der Erzählung des Luigi da Porto, und worin dieser den Massuccio übertroffen. Aus Schuld der schlechten, fehlerhaften Uebersetzungen, deren sich der englische Dramatiker (Shakspeare) bediente, hat er auch nur selten die Incidenzen der italienischen Novellen glücklich verbessert".*†) Eine Samm-

---

*) Die gegentheilige Behauptung Collier's: 'by which' (nämlich aus den eben angeführten Worten Brooke's) 'we are no doubt to understand the English stage, or he would have specified the contrary' etc. (Hist. a. a. O.) — wiegt nicht schwerer als unsere, ohne das Hochdrucksgewicht 'no doubt', hingeworfene Hypothese.

) Diese Novelle erschien zuerst in Venedig bei Pseudonimi 1535 (Vgl. Gesch. v. Dram. a. a. O. A. 3.) — *) Aless. Torri, Vita di Luigi da Porto p. 8. — †) Hist. of fict. Ed. II. p. 396.

††) In Massuccio's 'Il Novellino' betitelten Novellensammlung, die 50 Novellen enthält.

†††) In seinem 'Palace of Pleasure', getreu nach Francois Belleforest's und Pierre Boisteau's 'Histoire de deux amans' (Histoires tragiques etc. Lyon 1564), die Paynter wörtlich übersetzte (1567).

*†) It was by this composition (Brooke's) that he (Shakspeare) was too wretchedly misled in his catastrophe as to omit the incident of Juliet

lung Dunlop'scher Geschmacksurtheile aus dessen „Geschichte der Erdichtungen“ gäbe eine selbstständige „Geschichte der Erdichtungen“ im Reiche abgeschmackter Kunstkritik. Wer nur einen Funken von Gefühl für kathartische, von der Katastrophe bedingte Schlussstimmung besitzt, wird sich sagen müssen, dass Shakspeare nur diesen und keinen anderen Ausgang habe wählen dürfen; und dass er ihn nach kunstnothwendigen Gesetzen hätte erfinden müssen, wenn er ihn nicht schon in einigen seiner Fabelquellen vorfand; oder Shakspeare müsste, als Dichter, in Kunsteinsicht und Urtheil dem Verfasser der History of Fiction haben vorarbeiten wollen.

Ja es fragt sich, ob Julia's Erwachen nach Romeo's Hinscheiden eben so kunstgeboten in der Novelle erscheinen darf, wie in der Tragödie? Oder ob nicht vielmehr das durch die Erzählung zum episch-elegischen Eindruck abgedämpfte Pathos in der Novelle, ob dies nicht gerade zu seiner vollen epischen Versöhnungskatharsis eine Rührungserschütterung durch einen schliesslichen Sterbe-Dialog zulässt, und selbst bedingen mag, welcher, auf der Bühne, in jener Situation, zwischen dem in herzbrechendem Jammer verzweifelnden Gattenpaar gepflogen, nur peinigend wirken kann. Und wenn dies fürserste noch fraglich bleibt: sollte man nicht Shakspeare's Uebertragen der von Arthur Brooke beliebten Aenderung des Schlusses, wie dieser in den italienischen Novellen vorlag, sollte man das Uebertragen desselben in die Katastrophe seiner Tragödie nicht einer ersten Erfindung jenes Schlussincidenzes gleichachten dürfen? insofern nämlich der Tragiker es zuerst kunstgerecht, d. h. der Dichtungsart gemäss, in eine dramatische Katastrophe verpflanzte, wo dasselbe allein zu seiner vollen poetischen Geltung und Berechtigung gelangt. Was Arthur Brooke betrifft, so liesse sich die Abweichung von den italienischen Novellen aus dem Streben nach einer selbstständigen Bearbeitung dieses Stoffes erklären.*) Schon die metrische Novellenform, in die Brooke, wie bisher, so viel uns bekannt, allgemein angenommen wird, die Giulietta-Novelle zuerst brachte, gäbe ihm ein Anspruchsrecht auf den Ruhm einer selbsteigenen Behandlung derselben.**) Ist es aber auch an dem? Ist Arthur Brooke's 'Romeus and Juliet' denn auch wirklich die erste versificirte Giulietta-Novelle? Das ist so wenig der Fall, dass zehn Jahre vor Brooke's Poem eine solche metrische Giulietta-No-

---

being roused before the death of her husband, which is the only novel and afecting circumstance in the tale of Luigi da Porto, and the only one in which he has excelled Massuccio. From the garbled and corrupt translations to which he had recourse, the English dramatist has seldom improved on the incidents of the station novels. Hist. of Fiction II. p. 401.

*) Wenn dieser Schluss nicht schon in jener vorshakspearischen, von Brooke erwähnten Romeo-Julia-Tragödie vorlag!

**) The truth is, that Brookes poem rends more like an original work than a translation. — Collier, Shakspeare, Libr. t. II. Introd. p. II. —

velle im Druck erschienen war. Eine italienische Giulietta-Novelle, in den schönsten wohlklingendsten Ottaven-Strophen: Ein Romeo-Giulietta-Poem in vier Gesängen, von einer apokryphen „edlen Veroneserin“, Namens Clizia, über welche nichts Näheres zu ermitteln. Die einzige Ausgabe dieser von poetischem Talent und tiefem Gefühle zeugenden Strophen-Novelle erschien in Venedig bei Giolitto 1553.*) Aus einer chronologischen Angabe im Gedichte**) folgert man, dass die Verfasserin spätestens um 1530 blühte und schrieb; eine Zeitgenossin also von Luigi da Porto war. Dass die Shakspeare-Kritik, die englische zumal, die Shakspeare-Society miteinbegriffen, so viel uns erinnerlich, von diesem Poem keine Notiz nahm***), ist um so mehr zu verwundern, als dasselbe für eine der Quellen

*) Unter dem Tilel: 'L' infelice Amore dei duo felicissimi amanti Giulia e Romeo scritto in ottava Rima da Clitia nobile Veronese ad Ardéo suo con privilegio. Zu Venezia appresso Gabriel Giolito de Ferrari et Fratelli MDLIII. Auch auf Collier's der versificirten Novelle von Brooke gespendete Lobpreisung dürfte demnach die Ottaven-Novelle der edlen Veroneserin, Clizia, den Anspruch der Priorität erheben. Die Belobung von Brooke's Poem lautet bei Collier: 'It is a production of singular beauty for the time, full of appropriate and graceful imagery — it places Brooke, in this style of writing, above any known compositor'. a. a. O. Introd. p. II. f.

**) Già cent' anni e cinquanta or son passati
Che nella Città nostra unica e vera,
Mentre ella dagli egregi ed onorati
Principi della scala frenata era†)
Fur due famiglie etc. C. I. H. 3.

***) Bei einer späteren, wiederholten Durchsicht der Shaksp. Soc. Papers trafen wir auf eine das ital. Clizia-Poem anzeigende bibliographische Notiz (Vol. IV, Act II. p. 16.), dahin lautend, dass selbiges neun Jahre vor Arthur Brooke's Gedicht erschienen. Hierauf folgt ein Inhaltsauszug des ital. Poemetto mit einigen Stanzen als Belegstellen, ohne die geringste weitere Beziehung auf Arthur Brooke, dessen Namen nicht wieder erwähnt wird, und den jener als 'a member from the First' unterschriebene Mittheiler der Anzeige gar nicht gelesen zu haben scheint, geschweige dass er auch nur eine Andeutung: Brooke könne das Poem der Clizia gekannt und benutzt haben, gäbe. Von dieser Möglichkeit braucht selbstverständlich ein member from the First (Lond. July 1. 1848) nicht die entfernteste Ahnung zu haben. Ungleich befremdlicher aber ist es, dass dem jüngsten und allausgerüstetsten, dass dem *πανοπλότατον* — was beides, „der Jüngste“ und „Allbewehrteste“, bedeutet, dass dem gelehrten, das ganze Shakspeare-Variorum-Material erschöpfenden Herausgeber des werth-

†) Die Herrschaft der Scaligeri in Verona endigte im Jahre 1387, 150 Jahre vor Abfassung des Clizia-Poems.

und Vorlagen von Arthur Brooke's Romeus and Juliet zu gelten hat, wie die Parallelstellen darthun werden".

Die verheissenen Parallelstellen lassen wir nun hier folgen.

Clizia.

Cant. I. St. 5. — — — — — — — — — —

Ma 'l gran Mastino*) lor Signor cortese,

---

vollen Prachtwerkes: 'A new Variorum Edition of Shakspeare', dass dem forschungseifrigen, seine Studienquellen, blos nach der mitgetheilten Liste der deutschen Quellen zu schliessen, bis auf die Hefe, diese miteinbegriffen, ausnutzenden Mr. Horace Howard Furness, sogar die Existenz des mehrgedachten Clizia-Poems unbekannt geblieben! In seiner allbelesenen Abhandlung über die Stoffquellen zu Sh.'s Romeo und Juliet wenigstens†) suchten wir, zu unserem Leidwesen, vergebens nach einem Hinweise auf diese, inansehung von Shakspeare's Hauptquelle für die Romeotragödie, inansehung Arthur Brooke's, wichtigste 'Source of plot' für den, inbetracht der hohen Preiswürdigkeit und Unentbehrlichkeit der New Variorum Edition, gewiss in kürzester Zeit eintretenden Fall einer zweiten Ausgabe, erlauben wir uns den Inbegriff und Ausbund aller Shakspeare Voriorum Editors auf die im fünften, bereits 1867 erschienenen Bande unserer Gesch. des Dram. citirte, den Gesammtstoff zur Clizia-Frage enthaltenden Druckschrift von Alessandro Torri aufmerksam zu machen. Vielleicht findet der hochverdiente Editor der 'New Varior.' beim Blättern in jenem fünften Bande unserer Geschichte, namentlich in der daselbst gegebenen ausführlichen Analyse von Luigi Groto's Tragödie 'Hadriana' (S. 432—461), so manches noch, wovon sich Walker, und er selbst, der hochachtbare Herausgeber der New Variorum — die gleich dem von Jehova im Paradiese mit den seligen Rabbinen gemeinschaftlich verzehrten Leviathan, nach den allerverschiedensten Fleischsorten schmeckt — nichts hat träumen lassen, und was ihm daher eines Nachtrages im Appendix zur eventuellen zweiten Ausgabe nicht ganz unwerth scheinen dürfte. Um indessen dem neuesten und umfassendsten aller Shakspeare-Variorum Editoren, der sich nach ganz anderen Citatenquellen umzusehen hat, als dem unsrigen, das Nachschlagen fernerhin zu ersparen, wollen wir Torri's Schrift an dieser Stelle, noch einmal, und in aller Vollständigkeit anführen: 'Giulietta e Romeo Novelle Storica di Luigi da Porto di Vicenza. Edizione XVII., colle varianti tra le due primitive stampe venete aggiuntavi la Novella di Matteo Bandinello su lo stesso argomento, il Poemetto di Clizia Veronese, ed altre antiche Poetie, col corredo d' Illustrazioni storiche e bibliografiche per cura di Alessandro Torri; e con sei Tavole in rame. Pisa coi tipi dei Fratelli Nistri et CC. M. DCCC. XXXI'.

---

*) 'Can Grande', wie Bartolomeo de la scala genannt wurde.

†) A new Varior. etc. (Philad. 1871) Vol. 1. Romeo and Juliet. Appendix. Source of the Plot. pp. 397—407.

Che al comun bieu non mai si mostrò lento,
Si al beu oprar avea lor l' alme accese
Con la virtute, a cui fu sempre intento,
Ch' era talora, anzi sovente nato
Tra lor ragionamento nou ingrato

Cant. I. St. 6. — — — — — — — — —
Ma l'empie stelle a goder solo avezze
Quando l'uom senza colpa afflitto geme,
Non cessar' fin, che con mezzo appaente
Destar' furor vie più del vecchio ardente.

Brooke. (Coll. a. a. O. p. 8.)
But when the prudent Prince, who then the scepter helde,
So great a new disorder in his common weale behelde;
By jentyl meane he sought, their choler to asswago;
And by persuasion to appease, their blameful furious rage,
But both his words and tyme, the prime hath spent in vayne:
So rooted was the inward hate, he lost his buysy payne. — —

Clizia. I. St. 20. (Romeo auf dem Ball der Capuletti)
— — — — — — — — — —
Ond' ei pensando quanto sacra a Marte*)
Gli avea mostrato ognor l' animo avaro
Quindi spento da amor, quinci da sdeguo,
Nel cuor cangió liberamente regno.

St. 21.
Cangiò regno nel coor, dandone allora
Scettro e corona alla seconda amata,
Poi, ch' aítato da lei, la prima fuora,
Che tíranna ne fu, n ebbe scacciata,
Mira l' alta beltà che l' innomora.
E vie maggior dell' altra e vie più grata
Stimandola, di lei tutto s' accende,
E che anch' ella ami lui speranza prende.

Brooke (p. 12).
His former love, for which of late he ready was to dye,
Is now as quite forgotte, as it had never been:
The proverbe saith, unminded oft are they that are unseene,

---

*) Shakspeare's 'Rosalinde'. Von derselben singt St. 11.
'Fra l'altre una v'andò, che sacra a Marte
Fu detta, bella assai, ma cruda e fera — — —
— dall amor suo spento il maggiore,
Dell' altra fazion Romeo Montecchi' etc.

And as out of a planke a nayle a nayl doth drive*),
So novell love out of the minde the auncient love doth rive,
This sodain kindled fyre in trine is wox so great,
That onely death and both theyr bloods might quench the fiery heate.

Bandello hat blos: 'E così l'amore che all' altra donna portava, vinto da questo nuovo, diede luogo a queste fiamme, che mai più da poi se non per morte se spesero'. Brooke amalgamirte also schon verschiedene Vorlagestellen, aus Clizia und Bandello**), zu einer eigenen Misch-Composition, wie Shakspeare später mit seinen Quellen that.

Clizia. I. St. 23.

— — — — Quando amore,
Pietoso a tanto duol bramato e bello
Negli animi spiró giuoso novello.

Brooke. (p. 13).

When thus in both theyr hearts had Cupide made his breache
And eche of them had sought the meane to end the warre by speache.

Bandello. — — — 'di leggiero si avvidero che amorosamento si miravano — — — e pareva che per allora altro no desiderassero che di poter insieme parlando il suo nuovo foco scoprire' — — — Wieder vonseiten Brooke's Verschmelzung Clizia's mit Bandello.

Cl. St. 25. 26. 28.

Nel mezzo della nobil compagnia
Primo uscì con un torchio acceso in mano
Un giovin, che con vaga leggiadria
Una donna gentil prese per mano,
A cui con riverente cortesia
Dopo un breve girar sciolta la mano,
Conseguatole il torchio, il cerchio aperse,
E rinchiudendol poi fra duo s'offerse.

St. 26.

Quella un altro pígliò, del qual già amore
Nell' anima le avea l'effigie impressa — — —
— — — in un subito dismessa
La donnesca paura, scelse ardita
Il nascosto Romeo, del cerchio uscita.

St. 28. — — —

Slegato poi da puella donna e snello
Prese un' altra, e per ordin la depose
Poi cheto appresso alla sua Dea si pose.

---

*) Clizia's Worte: Dass Romeo „mit Hülfe der neuen Geliebten aus seinem Herzen die frühere, die es tirannisirte, austrieb", giebt Brooke in Form der sprichwörtlichen Redensart wieder: „Wie aus einem Brett ein Nagel einen andern treibt, so neue Liebe aus der Seele die alte Liebe jagt".

**) Bei Luigi da Porto findet sich diese Betrachtung nicht.

Brooke.

With torche in hand a comly knight did fetche her (Juliet)
foorth to daunce — — —
The whilst our Romeus a place had warely wonne,
Nye to the seat where she must sit, the daunce once beyng donne
Fayne Juliet tourned to her chayre with pleasant cheere,
And glad she was her Romeus approched was so neere.

Bandello: „Während dieses Tanzes wurde Romeo von einer Dame geholt, er trat also in den Reigen, that was seines Amtes war, gab die Fackel einer Dame, nahm, wie es das Gesetz des Tages erforderte, neben Julien seinen Platz, und ergriff zum unermesslichen Vergnügen beider Theile ihre Hand". Offenbare Verflechtung beider Vorlagen, seitens Brooke. Luigi da Porto giebt, wie überall, nur die allgemeinsten Umrisse in knapper Kürze, die Clizia poetisch ausführt, und Bandello, nach ihr, copirt.

Bei Clizia St. 31.

Veramente, Romeo, diss' ella, poco
Più che voi restavate del mio core
Il ghiaccio a temperar col vostro foco
Ch'a me recò, per darmi vita, amore;
Marcuccio Verzio (der Schielende) qui già a poco a poco
Con la sua fredda man, del corpo fuore
Mi traea l'alma; ond'io tante vi dono
Grazie, quant' è della mia vita il dono.

St. 32.

Di Giulia l'una man per sua sventura
De' Verzii un nobil giovane tenea,
Detto Marcuccio, il qual di sua natura
Fredde le man la state e 'l verno avea.
Loda il gentil Romeo la sua ventura.
Del favor, che da Giulia ricevea;
Favore, onde ne nacquero l'interne
Fiamme, che ad ambi fur ne' petti eterne.

Brooke.

At thine syde of her chayre her lover Romeo,
And on the other syde there sat one cald Mercutio
Courteous of his speche, and pleasant of devise.
With frendly gripe he cease fayre Juliets snowish hand.
A gyft he had that Nature gave him in his swathing hand,
That frozen mountayne yse was never halfe so cold,
As were his handes, though never so neer the fire he did them holde.
As soone as had the knight the vyrgins right haud raught.
Within his trembling hand her left hath loving Romeus caught,

Juliet bricht so das im Liebesentzücken beseligte Schweigen des Romeus:

O blessed be the time of thy arrivall here:

But ere she could speake forth the rest, to her Love drewe so nere.
And so within her mouth her tong he glewed fast
That no one word could scape her more, then what already past.
In great contented ease the Yong man straight is rapt:
What chaunce (q'he) unware to me O lady mine is hapt?
That gives You worthy couse my cumming here to blisse?
Fayre Juliet was come agayne unto her selfe by this:
Fyrst ruthfully she looked, then sayd with smylyng chere:
Mervayle no whit my heartes delight, my only knight and fere,
Mercutious ysy hande had all to frozen myne,
And of thy goodness thou agayne hast warmed it with thyne,
Whereto with stayed brow, gan Romeus to replye
If so the Gods have graunted me suche favour from the skye,
That by my being here some service I have donne.
That pleaseth You I am glad, as I a realme had wonne.
And but you helpe all whole, to ashes shall I burn.

Bandello (fährt fort:) Julia stand jetzt (im Reigentanz) zwischen Mercutio dem Schielenden (chiamato Marcuccio il quercio), einem sehr aufgeräumten Hofmann, der wegen seiner witzigen Einfälle und drolligen Spässe, die er vorbrachte, allgemein gern gesehen war, denn er hatte immer einen Schwank bei der Hand, um die Gesellschaft zum Lachen zu bringen*), und gar zu gern, doch ohne Jemandes Schaden, liess er seiner Laune den Zügel schiessen. Dabei hatte er aber Winter und Sommer und zu jeder Zeit des Jahres Hände, die kälter und eisiger waren, als das allerälteste Alpeneis — — — Julie, welche Romeo'n zur Linken, und den Marcutio zur Rechten hatte, fühlte sich kaum von dem Geliebten bei der Hand gefasst, als sie — sich mit heiterer Miene zu ihm wandte und mit schwankender Stimme sprach: Gesegnet sey eure Ankunft hier an meiner Seite: und dabei drückte sie ihm liebevoll die Hand. Der Jüngling, der aufgeweckt und eben nicht blöde war, erwiederte den Händedruck zärtlich und entgegnete: Was ist das für ein Segen, schöne Herrin, den ihr mir da gebt? (che benedzione é cotesta che mi date? Da Porto, dessen Erzählung dieser Situation Bandello blos copirt hat: 'Come! benedetta la mia venuta'?) etc. Diese Stelle ist die beweisendste, dass Brooke Clizia's Schilderung mit Bandello's verwebt hat. Das Sitzen, das Wort favour (favore). Sogleich gab sie holdselig zur Antwort: Wundert euch nicht, dass ich eure Ankunft neben mir glücklich preise etc. Sogleich versetzte Romeo: Schöne Herrin . . . wenn meine Hand euch erwärmt, so wisst, dass ihr mit der Glut eurer schönen Augen mich ganz in Brand setzt, und ich betheuere euch, wenn ihr mir nicht helft, diese mächtige Feuersbrunst zu verbergen, so werdet ihr mich bald völlig zu Asche brennen

*) Shakspeare hat offenbar nach Bandello (Paynter) die Züge zu Mercutio angelegt, nicht nach Brooke.

Zwei Jahre vor Shakspeare's Geburt, als Arthur Brooke's 'Tragical History of Romeus and Juliet' erschien, sehen wir das Drama in England sich in fast allen seinen Formen gleichzeitig durcheinander bewegen. Religiöse Spiele, Moralitäten, Interlude, classische Dramen, schlingen einen Reigen gleichsam noch um die Wiege des dramatischen Messias. Im selben Jahre mit Brooke's 'Tragical History' tritt die erste regelmässige englische Tragödie, 'Ferrex and Porrex', hervor, kurze Zeit nach jenem von Brooke gerühmten, verschwundenen Romeo- und Julia-Trauerspiel. Wenige Tage nach Aufführung der historischen Tragödie 'Ferrex and Porrex' [1]), die wir alsbald in nähere Betrachtung ziehen werden, folgte die Darstellung der ebenfalls verschollenen Tragödie 'Julius Cäsar' [2]), des wohl frühesten englischen Drama's von römischem Geschichtsstoff. Von Theaterstücken, die, neben den, gelegentlich der Zusammenkunft der beiden Königinnen Elisabeth von England und Maria von Schottland im Frühjahr 1562, auf Schloss Nottingham veranstalteten Maskenspielen ('Devices'), mitaufgeführt worden wären, meldet das beregte Chronicle nicht, und auch das, unter den Staatspapieren des C. W. Cecill, 'Devices' betitelte historische Document nicht, das ausführlich diese von allegorischen und mythologischen Figuren illustrirten, drei Abende nach einander dargestellten Maskenballete schildert, ohne die leiseste Ahnung von dem Maskenballet, das, nur ein paar Decennien später, Königin Elisabeth's verlarvter Scharfrichter mit Königin Maria von Schottland tanzte, obgleich schon damals, unter der Maske

---

sehen. — Schon diese, aus dem ersten Canto der Clizia angeführten Vergleichungsstellen reichen vollkommen zum Erweise hin, dass Brooke's Hauptquelle und Vorbild das Poem der Clizia war. Shakspeare's Romeo und Julia wird uns wohl noch Anlass zu anderweitigen Vergleichungen bieten, „die dem hochpreislichen Mr. H. H. Furness, bestens mögen empfohlen seyn, der, gleich dem berühmten Zauberer in der natürlichen Magie, Philadelphia, an den Table d'Hôte der verschiedensten Hotels, als editor oder esuritor in lectulis Variorum, zugleicherzeit speiste, während die auf seinem eigenen Tisch zuhause aufgesetzten Schüsseln unberührt dastanden und sein Couvert blank und leer blieb. —

1) 'Shewed before the queenes most excellent Majestie in her Highnes court of Whitehall, the 18. Jan. 1561—(2), by the gentlemen of the Inner Temple' (Chron.-Mss.-Cotton. Vitellius, F. V. — Coll. 1, 179. —

2) Am 1. Febr. 'Julyus Sezar' mit einem Maskenspiel vorauf.

königlicher Gastfreundschaft und festlicher Bewirthung, Elisabeth's Eifersucht Maria's schönen Kopf vom blanken Beil in petto, wie von einem Zauberkrystalle, sich verstohlen zuspiegeln liess. Das Jahr 1563, ein Pest- kein Festjahr, macht allen Theaterspielen in der Maske eines vom Erzbischof von London erwirkten Verbotes bisaufweiteres ein Ende. Erst zu Weihnachten vor Shakspeare's Geburtsjahr wird, laut eigenhändigem Vermerk des Staatssecretärs Sir W. Cecill, nachmaligen Lords Burleigh, eine Tragedy, des zeitigen Master of the Revels, Richard Edwards, vor der Königin Elisabeth, sein 'Damon and Pythias' muthmaasslich, von den Kindern der Capelle gespielt. Im Sommer desselben Jahres werden der Königin, zu Ehren ihres Besuchs der Universität Cambridge, ein biblisches Stück, Ezechias, in englischer Sprache [1]) aufgeführt, vom Schulmeister Nicholas Udall verfasst, dessen dem 'Ezechias' voraufgegangene Komödie, 'Ralph

---

1) Den bereits erwähnten lateinischen, auf den Hochschulen von Oxford und Cambridge gespielten Theaterstücken mögen sich an dieser Stelle noch einige andere, der Königin zu Ehren daselbst aufgeführte lateinische Komödien und Tragödien anreihen. Bei ihrem Besuch der Oxforder Universität (1566) wurde in der prächtigen Halle des College von Christ Church eine lateinische Komödie, Marcus Geminus, die lateinische Tragödie Progne, und Richard Edwards', nach Chaucer's 'Palamon and Arcyte' bearbeitetes Drama gleichen Namens von den Studenten der Universität dargestellt. Unter den beifälligen Aeusserungen über das letztere Stück, betonte die Königin besonders die, welche die liebliche Prinzessin Emilia*) betraf, deren jungfräuliche Reinheit und makellose Unschuld sie rühmte, und dass, obgleich die athenische Prinzessin so süss sang und alleine Blumen im Garten pflückte, sie gleichwohl ihre Keuschheit unentblumt (undeflowered) erhielt. Dem 14jährigen Knaben, der im Prinzessin-Kostüm die Emilia gab, schenkte die von seinem Spiel entzückte undeflowered Königin-Jungfrau acht Guineen. Wood nennt den Knaben, Sohn des Diakonus von Christ Church, 'summae spei puer'.**) Ob der Junge die Hoffnungen, als Schauspieler oder Scholar, erfüllt hat, davon rauschen die Woods und ihre Blätterzungen nicht. Im Jahre 1564 hatte die Universität Cambridge die königliche Besuchsgastin mit der Aufführung der 'Aulularia' des Plautus, und zwei Tragödien auf einmal erfreut: 'Dido' von John Rightwise, und Hezkiah, beide in lateinischer

---

*) Vgl. Bd. XII. S. 663.
**) Athen. Oxon. I. p. 182.

Roister Doister', sich uns demnächst als erstes „regelmässiges" englisches Lustspiel, mit dem Anspruch eines daraufhin in der Geschichte des englischen Drama's epochemachenden Bühnenstücks, vorstellen wird.

Zu Gray's Inn fand 1566 die erste Vorstellung von George Gascoigne's 'The Supposes' statt, nach Ariosto's Prosa-Komödie 'Gli Suppositi'. 1) Gascoigne's 'Supposes' stehen in den Geschichtsannalen des englischen Drama's doppelt roth angestrichen; zunächst um der Eigenthümlichkeit willen, dass diese nach Ariosto verenglischte Komödie das erste Beispiel eines aufgeführten Stückes in englischer Prosa darbietet. Der zweite Grund für das rubro notanda calculo ist das berüchtigte Zusammenschlagen von Ariosto-Gascoigne's Komödie nebst einem anderen alten Stück, 'The taming of the Shrew', zu der in terenzianischer Weise 2) bewerkstelligten als „Gezähmte Widerspenstige" noch auf heutigen Theaterrepertoirs paradirenden Contamination: eine Komödienverschmelzung, die von den Schwänen zu Stratford upon Avon dem Säugling William, bei der Aufführung von Gascoigne's Komödie, an der Wiege gesungen ward. Huida all' die 'Supposes', die untergeschobenen alten Wind-, um nicht zu sagen faulen Eier, woraus der Singschwan von Avon noch so manche dioskurische Doppelsterne ausgebrütet. Gascoigne's, unter Mitarbeiterschaft von Francis Kinwelmersh und Christopher Yelverton, nach Euripides' 'Phoenissae' bearbeitete blankverse-Tragödie, 'Jocasta',

---

Sprache *); letztere, dieselbe, die Collier der Königin bei dieser Gelegenheit, in englischer Sprache und von Nicholas Udall verfasst, vorspielen lässt. **) Den ihr noch zugedachten sophokleïschen Ajas in lateinischer Sprache musste die von so vielen Schaustellungen und lateinischen und griechischen Huldigungs-Ansprachen erschöpfte Majestät seinem, mit den von Ajas eigener Hand geschlachteten Schöpsen und Kälbern gemeinsamen Schicksale überlassen. Anderweitige in späterer Zeit der Königin Elisabeth von Scholaren und Scholarchen vorgespielte lateinische Dramen werden uns als Haltepunkte für Shakspeare's Knaben- und Jünglingsjahre dienen.

1) Vgl. Gesch. d. Dram. IV. S. 341.

2) Gesch. d. Dram. II. 570. 575.

---

*) — 'And Hezekiah, all in Latin'. Warton IV. 306 (ed. Hazl.). — **) I. 190.

wurde ebenfalls 1566 zu Gray-Inn aufgeführt. Komödie wie Tragödie sollen sich beide noch vor unseren kritischen Gerichtshof, oder Gray-Inn, für Bagatellsachen zu summarischer Verhandlung und Aburtelung stellen, sammt der dritten im selbigen Jahre vor der Königin Elisabeth, von den rechtsbeflissenen Studenten des Inner Temple gespielten Tragödie 'Tancred and Gismunda'.

Bis zum Jahre 1574 finden wir in unseres damaturgischen Rentmeisters aus den Revel-Accounts, den Rechnungsbüchern der Hoflustbarkeiten, in seine 'Annals of the Stage' übertragenen Listen nur die Ausgaben in schweren Pfunden, Schillingen und Denaren oder Pfennigen für die Titel von ausgestorbenen Spielstücken aufsummirt, und für die daran gewendete Ausstattung, u. a. für einen im play 'Narcissus' mit Hunden gehetzten Fuchs 20 s. 8 d.; für Teufels- und Pferdeschwänze, Türkenbärte und Donner und Blitz im selben Stücke die unscheinbare Summe von 22 s., deren items aber in der Jahresschlussrechnung zu tausenden von Pfunden regelmässig anschwellen, dank den auch nur für die Titel der französischen Gesandtschaft, Herzog von Montmorency, Paule de Foix und Bertrand de Saligners an deren Spitze, verauslagten Geldern. Unser posthumer Zahl- und Säckelmeister als Bühnen-Annalist kann nicht Zeter genug über die Items all dieser Teufels- und Pferdeschwänze, all dieser Fuchs- und Gesandtschaftsschweife, all dieser Kopfstücke, Schwanzstücke, Titelstücke und Mittelstücke, und doch sämmtlich ohne Stücke — kann nicht Zeter genug rufen und schreien [1]), und nicht genug „Du lieber Augustin, das Geld ist hin, Alles ist hin" singen, und über seinen Annalisten-Säckel, Fortunat's umgekehrtes Glückstäschchen, voll blosser titel- und mittelloser Mittellisten jammern — Titel und Mittel beide ohne die 'pieces'. Der Annalist selber: die allegorische Maske eines Master of the great Wardrobe and of the Revel, deren Bedeutung ihr als Liste aus dem Mund heraushängt mit der Aufschrift: 'Annals of the Stage'. [2])

---

1) But it is impossible to seperate from the general account of the Revels all the items which relate to the ceremonies of the date. I. 205.

2) A. D. 1573—4.

'Pedor et Lucia, playd by therle of Leicester's servaunts upon St. Steevens daye at nighte at Whitehall'.

„Wir kommen nun zu einem wichtigen Ereigniss in der Geschichte unserer Bühne“ 1), wässern uns — der Himmel erquicke dafür ihre Zettelzungen! — wässern uns die 'Annals of the Stage' den lechzenden Zahn. Das wichtige Ereigniss ist das erste, Schauspielern in England verwilligte Patent. 2) Earl of Leicester erwirkte dasselbe für sein eigenes Spielgesinde, als dessen vorzüglichste Mitglieder James Burbadge, Vater des nachmals gefeierten Richard Burbadge, John Perkins, John Lanham, William Johnson und Robert Wylson zu nennen. Bis auf Collier war dieses, irrthümlich als 'licence', „Erlaubniss“ bezeichnete königliche, obigen fünf Schauspielern bewilligte Privilegium nach einem Ms. in den nicht veröffentlichten Sammlungen von Rymer im Brit. Mus. 3) abgedruckt vorhanden. Collier preist sich als den Glücklichen, der das Original-Privy Seal im Chapter-House, Westminster, entdeckte, das den Zeitpunkt der Verwilligung auf den 7. Mai 1574 setzt und zu Greenwich, nicht zu Westminster am 10. Mai 1574 ausgestellt, wie es in Rymer's Abschrift heisst.

'Alkmeon, playd by the Childern of Powles on St. Johns daye at nighte there'.

'Mamillia, playde by therle (the Earle) of Leicesters Servaunts on Innocents daye at nighte there'.

'Truth, Faythfulness et Mercye, playde by the Childern of Westminster for Elderton, upon New years daye at night there.

'Herpetulus, the blewe knighte, and Perobia, playde by my lord Klintons servants the 3d of January, beinge the sundaye after New-yeares daye there'.

Quintus Fabius, playde by the Childern of Wyndsor for Mr. Farrant on Twelfe daye at nighte, likewise at Whitehall'.

Man könnte hierbei an jenen vielbeschäftigten Arzt denken, der seine Krankenbesuche ähnlich erledigte, indem er beim Vorüberfahren seine Patienten die Zungen am Fenster herausstrecken liess, und danach auch sofort receptirte.

1) We now arrive at an important event in the history of our stage. I. 210.

2) Spielverbote zählt dagegen die englische Theatergeschichte weit frühere auf. Aus dem Jahr 1533. Die Proclamation gegen Drucker, Buchhändler und Spieler von Enterludes A. D. 1552. und vom 6. Aug. 1544 (3 Edw. VI.) gegen die common plaiers von Enterludes und Plaies in Pausch und Bogen.

3) Ayscough's Cat. MSS. Sloan. No. 4625. Zuerst veröffentlicht durch Steevens in seiner Sh.-Ausgabe II. 155.

Schreiben wir etwa die allerorten abgedruckte Urkunde von Chapter-House noch einmal in extenso aus? Und legen ein vertausendfältigtes Abbildchen mindestens der wunderthätigen Reliquie auch in unsere Postille, da wir die Reliquie selber ehrfürchtiglich zu beäugen und andächtiglich zu betasten nicht so glücklich sind? Für unseren Zweck genügt es, die Kernstellen zu entheben: „durch Gegenwärtiges bestellen und ermächtigen wir Unsere treu ergebenen Unterthanen, James Burbadge, John Perkyn, John Lanham, William Johnson und Robert Wylson, Dienstleute unseres trauten und vielgeliebten Vetters und Rathes Grafen von Leicestre [1]), zu brauchen, zu üben und zu treiben die Kunst und Fähigkeit, Komödien, Tragödien, Enterludes, Bühnenstücke und dergleichen zu spielen — — — sowohl behufs Ergötzung Unserer getreuen Unterthanen, als auch zu Unserem Zeitvertreib und Vergnügen, wenn es Uns beliebt, sie zu sehen. Und besagte Komödien, Tragödien, Enterludes und Bühnenstücke, sammt ihrer Musik zu zeigen, zu veröffentlichen und zu treiben nach ihrer besten Bequemlichkeit . . . sowohl innerhalb Unserer Stadt London und Weichbildes als auch im Umkreise der Stadtrechte und Freiheiten aller Unserer anderen Städte, Ortschaften und Burgflecken etc., als ausserhalb derselben durch Unser ganzes Reichsgebiet von England.“ [2]) . . .

---

1) In Leicestre spielte die erste und älteste englische Schauspielertruppe 1530, die der Princess, nachmaligen Königin Maria. In der Folge kamen nach Leicestre andere Schauspielergesellschaften, die des Earle of Derby, des Lord Protector of Sommerset etc. Jede solche Truppe erhielt von der Stadt ein Geldgeschenk.

2) — — — by these pseats do license and aucthorize our loving subjects James Burbadge, John Perkyn, John Lauham, William Johnson and Robert Wylson, servants to our trustie and well beloved cosyn and counsellor, the Earle of Leicestre. To use, exercise and occupie the art and faculty of playeing Comedies, Tragedies, Enterludes, Stage playes, and such other like — — — as well for the recreacion of our loving subjects, as for our solace and pleasure, when we shall thinke good — — — And the said Comedies, Tragedies, Enterludes and Stage playes, together with there musicke to shewe, publisshe, exercise and occupy to their best comoditie during all the terme afforesaid, as well within our Cyty of Loudon and Libties of the same, as also within the liberties et fredoms of ony our Cytyes, townes, Boroughes etc. whatsoever, as without the same, throughout our Realme of England. — — —

Letztere Verwilligung, die Freiheit, auch in der Provinz, in allen Landstädten zu spielen, ist für uns des Patentes Kern- und Springpunkt. Denn die im Patent genannte Leicester-Truppe spielte im Jahre der Freibriefsausstellung (1574) auch in Stratford-upon-Avon. Welche Folgerungen sich für uns, bezüglich des damals zehnjährigen Knaben Willy Shakespeare, an diese Thatsache knüpfen, wird dessen diesen Zeitpunkt berührende Lebensbeschreibung zutagelegen.

Der Lord Mayor aber und die Corporation oder Stadtcommune von London, weit entfernt, das der Leicester-Truppe von der Königin verbriefte Spielrecht zu respectiren, erlassen am 6. Dec. 1575 (17. Eliz.) einen Gemeinderathbeschluss (Act of Common Council), inhalts dessen unter Strafe von Geldbusse und Einsperrung, aus Gründen der öffentlichen Ordnung und des Anstandes, Vorstellungen von Theaterspielen verboten waren, die nicht von einem zu dem Zwecke durch den Lord Mayor und den Court of Aldermen bestellten Collegium vorher geprüft und als zulässig befunden werden.[1]) Einen Verbotsgrund, nächst der hochlöblich schultheissischen Ansicht von der moralischen Pest der Theaterspiele, gab auch die zu jener Zeit in London herrschende wirkliche Pest; eine von Gott verhängte Stadtplage, die von der moralischen Pest der Schauspiele, durch Reizung des göttlichen Strafzornes, nur stärker würde angefacht werden.[2]) Die seitens der

---

1) Die drei Seiten lange, die königliche Spielerlaubniss unter die Controle der Stadtbehörde stellende Urkunde, zuerst von Strype in seiner Ausgabe von Stoew's 'Survey' (I. p. 292) abgedruckt, hat Collier, 'Annals of the Stage '(Hist. I. p. 215—218 n.) nach dem Original-Ms. Brit. Mus. in aller Länge und Breite mitgetheilt.

2) 'For as much as the playing of enterludes and the resort to the same, are very dangerous for the infection of the plague, wherby infinite burdens and losses to the City may increase, and are very hurtfull in corruption of Youth with incontinence and lewdnes — and great provoking of the wrath of God, the ground of all plagues' etc. Die Schultheisse und Magistrate anderer Weltstädte, die des alten Rom z. B., betrachteten, wie uns bekannt, die Schauspiele als Sühnmittel gegen die Pest, und die von denselben bewirkte Aufheiterung der Gemüther als kräftigstes Palliativ gegen die Seuche. Es können Fälle eintreten, wo Schultheisse, Oberbürgermeister und Stadtbehörde, sowohl durch stadtrichterliche Einrichtungen, wie durch Versäumnisse, Schlendrian und Verschleppungen

„armen Schauspieler Ihrer Majestät“ (Her Mties. poor Players) bei Ihro Majestät 'Privie Counsill' (Geh. Rath) eingereichten gegenvorstelligen Petitionen werden von Lord Mayor und Aldermen durch den Stadtschreiber, William Fleetwood, Punkt für Punkt abgeführt und zur Ruhe verwiesen; am höhnischsten der die Lebensfrage betreffende Klagepunkt, mit dem Bedeuten, dass sich die Players nach einem anständigeren Broderwerb umzusehen hätten. Die Schauspielkunst habe niemals als eine Erwerbsquelle gegolten, sondern sey von jeher nur nebenbei von Personen getrieben worden, die ein ehrliches und rechtliches Handwerk ernährte. [1]) Ging es nach Lord Mayors und Aldermen, würden die Stadtbehörden noch heutigentags, auf Grund der Städteordnung, wie ihre Urväter, die vorweltlichen Diluvial-Briten, mit Steinäxten Bärenknochen aufschlagen, um das Mark auszuschlürfen, und die Versicherung, dass sie mit dem Bärenmark nur ihre stadtväterliche Obsorge nähren und füttern, der Stadtbevölkerung als Bären aufbinden. Statt Shakspeare, Schiller und Goethe, statt der Burbadge, Garrick, Schröder und Molière, gäb' es nur Lord Mayors und Aldermänner, und nur das einzig rechtliche und ehrliche und von ihnen ausschliesslich betriebene Handwerk: das Mark aus Bärenknochen mit herzförmigen Kieseläxten zu schlagen und sich damit zu mästen. Die Magna Charta und Shakespeare, diese hat England und die civilisirte Welt jedenfalls seinen Baronen und Lords, nicht seinen Lord Mayors und Aldermen zu danken. Kein Wunder demnach, dass Shakspeare den Lord Schultheiss als Lord Huldsteiss behandelt, dem er ab und zu einen Fusstritt versetzt; und dass er auch mit den Aldermännern nicht viel Federlesens macht.

---

verderblichere Pestilenzen und Seuchen für Stadtbevölkerungen erzeugen, als die Theaterspiele aller Zeiten, Völker und Städte zusammengenommen. Insbesondere die vom Lord Mayor des Jahres 1575, in dem Erlass gegen die Schauspiele, als 'great wasting both of the time and thrift of many poor people' berufene Seuche.

1) 'Where they pretend the matter of stay of their living'.

'It hath not ben used, nor thought meete heretofore, that players have, or should make their lyving on the art of playeng; but men for their lyvings using other honest services, have by Companies learned some interludes' etc.

Wie jede ungünstige und engherzige Lebens- und Freiheitsbeschränkung sich mit gesteigerter Energie nach einer anderen Seite hin Luft schafft, jede gewaltthätige Unterdrückung einen wohlthätigen Fortschritt gebiert, wie Bileam's geschlagene und, behufs Verfluchens, angetriebene Eselin den Schläger und Flucher zum Segenssprecher trabte: so gedieh der vom Londoner Gemeinderath aus der Stadt gejagten und gefluchten Schauspieltruppe der Eselsstreich zum Segen. James Burbadge erstand auf dem ausserhalb des stadtbehördlichen Rechtsbereichs belegenen Grundstücke des ehemaligen Blackfriars-Klosters [1]) einige Räumlichkeiten und, trotz aller von den Umwohnern erhobenen Einsprüche und Gegenvorstellungen bei dem Privy Council, wuchs das weltberühmte Blackfriars-Theater (1576), wie jener sicilische Riese, jeden Tag um eine Spanne höher aus dem Boden empor. Um dieselbe Zeit entstand auch die, 'The Theatre', schlechtweg genannte Bühne in Shoreditch und in deren Nähe das Curtain-Theater. Beide liegen, wie das Blackfriars-Spielhaus, jenseits des Autoritätsbezirks der Londoner städtischen Behörden, deren Nasen im Verhältniss, als diese Theater in die Höhe schossen, abwärts an Länge zunahmen. Und wie trommelte auf diese Nasen der Volkswitz! Wie wurden Aldermen und Maier gemaiert von einem Gassenhauer-Epigramm als fliegendes Blatt, mit der Ueberschrift 'The Fooles of the Cittie', „die Narren der City!“ Aus Scheelsucht auf Wylson und Jacke Lane, die in der Leicester-Truppe die Narren spielten, verjagten Aldermen und Maier die armen Player, weil Oberbürgermeister und Magistrat der alten Stadt Trojanova (London) über ihr altes Privilegium: allein die Narren zu spielen, eifervoll hielten [2]) — das rieb das Volksstachelgedicht den

1) Als Edward VI. zur Regierung kam, wurde der ganze Kleider- und Decorationsbestand der Hofmaskenspiele aus Warwick-Inn nach Blackfriars geschafft (1551), das schon unter Heinrich VIII. in den Besitz der Krone übergegangen war (12. Nov. 1547).

2) 'The Fools of the Cittye.
List unto my dittie
Alas! the more the pittye,
From Troynovaunts olde cittie
The aldermen and Maier
Have driven eche poore plaier:

Aldermännern und dem Maier unter die ellenlangen Nasen. Sollte nicht auch Hamlet, bei seiner Einschärfung, Polonius möchte ja die Schauspieler gut behandeln: „Es wäre euch besser, nach dem Tode eine schlechte Grabschrift zu haben, als üble Nachrede von ihnen, so lange ihr lebt —“ [1]) sollte Hamlet wohl gar bei dieser Einschärfung auf den Sack geschlagen und u. a. auch den stadtväterlichen Esel von Neutroja gemeint haben? — Wer wollte auf's Gegentheil schwören?

Im Jahre 1575 fand jenes in der Geschichte der Fürstenbewirthung berühmte, von Earl of Leicester in Kenilworth Castel der Königin Elisabeth gegebene, jedem Leihbibliothekenleser durch W. Scott's Roman bekannte Fest statt. Unter anderen Belustigungen wurde auch das Spiel von 'Hock Tuesday' [2]), zur Erinnerung an den Sieg über die Dänen aufgeführt. Augenzeugliche Berichte über die zu Kenilworth von Leicester veranstalteten Festspiele sind zwei vorhanden. Der eine von George Gascoigne, uns bereits als Uebersetzer von Ariosto's Suppositi, und Einer der Pathen zu Shakspeare's „Bezähmte Widerspenstige“

The cause I will declaer
They wiselyc doe comploine
Of Wilson and Jacke Lane
And them who due maintaine
And stabilishe as a rule
Not one shall play the foole
But they — a worthye scoole'. . .

1) II. 2.

2) 'Hox Tuesday Play'. Die früheste Notiz über dieses zu Coventry am Osterdienstag vorgestellte Spiel findet sich in den handschriftlichen Annalen der Stadt Coventry unter der Jahreszahl 1416. Das Festspiel feierte die Niedermetzelung der Dänen unter König Ethelred 13. Nov. 1002. Nach Anderen die Befreiung Englands von der Tyrannei der Dänen, infolge von des dänischen Königs Hardicanut (Canut d. Gr.) Tode (Dienstag, 8. Juni 1042). Vgl. Sharp. Hyst. Cov. Illustrat. p. 122 f. Das Wort 'Hoke' wird vom altsächsischen 'Hocken' abgeleitet, das „binden“ sollte bedeutet haben. Am Hoke-Tuesday wurden die Männer, wahrscheinlich ebenfalls als Erinnerungszeichen, von den Frauen gebunden. Unser „Hochzeit“, stamme gleichfalls von Hocken-Tag der ehelichen „Verbindung“. An jenem Todestage von König Hardicnut soll gerade die Hochzeit oder Hokezeit eines dänischen Lord mit der Tochter eines sächsischen Edelmanns stattgefunden haben.

bekannt, der auch das Maskenspiel und verschiedentliche 'Speeches' für jenes Kenilworther Fest verfertigte. Der zweite Bericht hat einen Robert Lanham, Namensvetter des oben mitaufgezählten Schauspielers in der Leicestertruppe, vielleicht dessen Bruder, zum Verfasser.

Unser um's Garderoben-Inventar und die Ausgaben-Liste der englischen Hoffestspiele im 16. Jahrh. so hochverdiente Theater-Historiker kramt nun wieder aus seinem Revel-Accounts-Mephistopheles-Sack allerlei Teufelsschwänze, Teufelsköpfe, Teufelsaugen, Pilgerkürbisflaschen, eine Haarperrücke für König Xerxes' Schwester und sechs Hundsköpfe aus, als Masken behufs Darstellung von hundsköpfigen Indianern, genannt Kynocephalen, und die Auslagen dafür bei Heller und Pfennig, nebst einer Liste von neun, in dem Jahre 1576—77 der Königin Elisabeth vorgespielten Stücken, welche aufzuzählen ein Geschäft wäre; wie hundsköpfiige Kynocephalen nach Bauzen tragen. Einer 'Historie of Mutius Scævola', aufgeführt zu Hampton Court am heiligen Dreikönigabend von den Kindern von Wyndsor in der Capelle, folgte 'The Historie of the Cenofals', „die Geschichte von den Hundsköpfen" so dicht auf der Ferse, dass die Hundsköpfe dem Mutius Scaevola auf die Hacken, und „die Geschichte des einsamen Ritters" (The Historie of the Solitarie Knight) den Hundsköpfen auf die Schwänze treten mussten. Was für Sorte von Köpfen sich der Königin Elisabeth auf ihrer Besuchsreise in Norfolk und Suffolk A. D. 1578 vorstellten, lässt sich aus dem des Stephen Limbert, Schulmeisters zu Norwich, vermuthen, der, als selbstgeständlicher 'Ludimagister publicus', eine lateinische Willkommsrede an die Königin hielt [1]), wobei ihm das ciceronianische Latein so honigsüss von den Lippen floss, dass er aussah wie der viel citirte Esel, der eben den Kopf aus dem Syrupfass erhebt und sich die Schnautze beleckt. Für das Jahr 1579 ist aus Collier's Annalen nichts Aufzeichnenswerthes in die unsrigen zu übertragen, es sey denn der Vermerk, dass John Lyly, den wir als Verfasser des tonangebenden 'Euphues' und als fruchtbaren Hofdramatiker bald werden in nähern Augenschein zu nehmen haben, bei der Königin um die Anwartsstelle eines

1) Nichol's Progr. Eliz. II. p. 133 f. ed. 1823.

Master of the Revels, oder Hoftheater-Intendanten anhielt, eine für die Schauspielkunst, wenn sie dem rechten Mann anvertraut wurde — was aber grundsätzlich nie, nur aus Versehen alle zweiten Jubeljahre einmal vorkommt — höchst erspriessliche Stelle, die auch Lyly späterhin, aber ohne sonderlichen Erfolg, innehatte; um die sich Shakspeare sogar in den letzten Jahren seiner Schauspielerwirksamkeit beworben haben soll, aber, wie sich von selbst versteht, ohne Erfolg.

Den anderthalb Dutzend Stücken, die 1579—80 am Hofe zur Vorstellung kamen[1]), namenlose, daseynslose, bei aller Geschichtsstofflichkeit geschichtslose Stücke; für die Geschichte des Theaters kostspielige Titelgespenster, für die Geschichte des Drama's larvae umbratiles von blossen Namen, fumus et umbra, Nonenticn — diesen Stücken wenden wir den Rücken, und sehen uns dafür nach kritisch- oder polemisch-dramaturgischen, um jene Zeit aufgetauchten Schriften um, die meist, ihrem Inhalte nach, als weggeworfene Steine gelten mögen, gleichwohl aber als Eck- und Grundsteine der Poetik dem damals noch milchbärtig jungen, dem fünfzehnjährigen Shakspeare, gedient haben dürften. Von diesen kritisch-dramaturgischen Flugschriften jener Tage aus, können wir dann leicht die Richtung zu den gleichzeitigen Dramen einschlagen, welche, als erste englische formgerechte Komödien und Tragödien, beim Shakspeare-Drama zu Gevatter standen.

Als berufenste dieser satirischen Schriften gegen die Bühne ist zunächst Stephen Gosson's Libell: 'The School of Abuse'[2]): „Die Schule des Missbrauchs“, zu nennen. Er

1) U. 'A History of the Duke of Millayn and the Marques of Mantua'; 'A History of the Foure Sonnes of Fabyous'. 'The History of Cipio Africanus', u. m. dgl.

2) 'The school of abuse, containing a pleasant invective against Poets, Pipers, Players, Jesters etc. zuerst gedruckt 1579. Von Collier für die Shaksp. Soc. gedruckt 1841. Stephen Gosson hatte zu Oxford studirt, und selbst verschiedene Stücke geschrieben; „Catalines Conspiracies“, „Captain Mario“, ein Moral-Play, 'Praise at Parting'. Die zwei letzteren hatte er 1577 auf die Bühne gebracht. Für diese Sünden that Gosson in seiner Schmähschrift „gegen Poeten, Pfeifer, Spieler und Possenreisser“ Busse. Schon vor St. Gosson hatte John

vergleicht die Dichter mit Köchen[1]: „Wie diese den Leib und die Sinne durch Gaumenkitzel verderben und der Arbeit entfremden, so ziehen die Poeten den Geist von der Tugend ab und verwirren den Verstand.“ „Köche sind nicht erfinderischer im Verderben des Geschmackes, als Theaterdichter im Verderben des Gewissens“ (‘than poets in Theatres to wound the Conscience’ p. 22). Doch verwahrt sich Gosson gegen eine Verdammung der englischen Dichter und Schauspieler in Pausch und Bogen. Es gebe rühmliche Ausnahmen unter ihnen, gesittete, bescheidene, unterrichtete; ehrenwerthe Hauswirthe und Bürger, wohlberufen bei ihren Nachbarn daheim (‘discrete, properly learned, honest householders and citizens well thought among their neighbours at home’ p. 29). Die Ausnahme der Ausnahmen, das Musterbild eines Dichters und Schauspielers von gesittetem und geregeltem Lebenswandel reifte, im Stillen und ungeahnt von Gosson, zu Stratford upon Avon seiner Verherrlichung durch die Bühne und deren beispielloser Verherrlichung durch ihn entgegen. Stephen Gosson zeichnet auch namhaft unterschiedliche Stücke aus, die

---

Nordbrooke, „Geistlicher und Prediger von Gottes Wort“, eine Invective gegen Würfelspiele, Tanz, Theaterstücke etc., im selben Jahre, wo Gosson seine genannten zwei Stücke spielen liess, im Jahre 1577, herausgegeben. (‘Treatise wherein Dicing, Douncing, vaine Playes or Interludes etc. are reproved by John Northbrooke. Minister and preacher of the Word of God’). Der „Prediger“ eifert amtsgetreu gegen die Entweihung der heiligen Mysterien, Sacramente, durch die Mysterien- und Mirakelspiele. Wogegen Gosson, der selbst Komödiant gewesen, und um 1596 in den Priesterorden trat, in seinen, gegen die Tagesbühne gerichteten Flugschriften, vorzugsweise das Unsittliche und die verwilderte Regellosigkeit der Stücke angriff. Philip Stubbes, eine puritanische Carricatur von Gosson, rasselte nicht blos, wie dieser, mit seinen aufgesträubten satirischen Stacheln. Philipp Stubbes schoss sie, wie nach der Sage das Stachelschwein, als giftige Spiesse auf den Gegner ab, in seinem 1583 erschienenen Pamphlet: ‘Anatomie of abuses’. Diese ganze Polemik mit ihren in Federkriegen verschossenen Waffen hängt, wie die vergifteten Pfeile und sonstiges mit eingetrockneten Giftsäften bestrichene Geschoss der wilden Häuptlinge, in literarhistorischen Antikencabineten, als Curiosität, hinter Glas und Rahmen.

1) ‘I may well liken-poets to cookes: the pleasures of the one winnes the body from labour — the allurement of the other drawes the minde from virtue and confounded wit’. p. 12.

ihm musterwürdig gelten, „worin kein witzloses Wort, keine bedeutungslose Zeile, kein müssiger Buchstabe sich finde“ ('uhere you shall finde never a worde without witte, never a line without pith, never a letter placed in vaine' p. 30). Was sind das nun für Stücke? Nach denen kein literarhistorischer Hahn kräht! Stücke, Gegenstücke zu den anonymen Stücken: nicht namenlose Dramen, sondern dramenlose Namen: „Die Fabier“ ('the Fabii') wahrscheinlich identisch mit den oben angeführten, 1580 vor der Königin Elisabeth gespieltcn 'History, of the four sons of Fabius'. Ein 'Quintus Fabius' wurde bereits 1573 der Königin vorgeführt. Die Fabier-Stücke scheinen das Loos ihrer Helden zu theilen: sie fallen sämmtlich; jedes Fabier-Stück in seiner Cremera-Schlacht. Ferner rühmt Gosson ein Drama 'Cesar and Pompey', für die Dramageschichte ein verschüttetes und nicht wieder aufgedecktes Herculanum und Pompei. Dann 'Cupid and Psyche'. Im Lethefluss Beide ertrunken und die Leichen nicht aufzufinden. The Blacksmiths Daughter', „des Hufschmieds Töchterlein,“ wovon mau, dank Stephen Gosson, weiss, dass es sich durch Türkenverrath, ehrenwerthe Güte einer edlen Seele, und Tugend in Bedrängniss hervorleuchtend [1]), auszeichnete. Endlich 'The Jew, and Ptoleme', betreffs welcher zwei Stücke selbst Collier so gar nichts weiss, dass er sie für ein und dasselbe Stück hält, worin es sich um „Habgier, Schwindler und den blutigen Sinn von Wucherern“ handelt. [2]) Während Stephen Gosson in seiner von Payne Collier für die Sh. Soc. herausgegebenen 'Schoole of Abuse' p. 30 ausdrücklich schreibt: 'The Jew, and Ptoleme', gespielt am Bull-Theater. „Das eine ('der Jude' nämlich) stellt die Habgier u. s. w. dar; das andere (Ptoleme) schildert in lebendiger Weise, wie aufrührerische Stände durch ihre eigenen Anschläge, falsche Freunde durch ihre eignen Schwerter, und rebellische Gemeinden durch ihre eignen Fallstricke zugrunde gehen [3])“. Stephen Gosson würde gegen dieses missverständliche

---

1) 'The treachery of Turkes, the honourable bounty of a noble miend, and the sheining of virtue in distress'.

2) 'The Jew and Ptolemy, the subject of wich was the greediness of worldy chasers, and the bloodyminds of usurers',

3) 'The Jew, and Ptoleme, shown at the Bull; the one representing the greediness of wordly chasers and bloody minds of usurers;

Citat seines Herausgebers ein Pamphlet unter dem Titel: 'The abuse of the School of abase' geschleudert haben. Für uns hat die Notiz nur insofern einiges Interesse, als der im Bulltheater gespielte Jude vielleicht der Stammvater von Marlowe's 'Jew of Malta', und von Shakspeare's Shylock seyn könnte. Doch hat auch der von Gosson am zweiten Stück, dem 'Ptoleme', hervorgehobene Vorzug, die darin dargestellte tragische Vergeltung: die Selbstverstrickung, einen dramatischen Werth, weil diese gerade das unterscheidendste Wesensmerkmal ist, das Shakspeare's tragische Nemesis kennzeichnet, der seine mit tiefem Kunstbewusstseyn vollzogene Katharsis als Erkenntnissspiegel des Causalitätsgesetzes in der moralischen wie in der physischen Welt aufrichtet, wie keiner von seinen gepriesensten Vorgängern und Nachfolgern, die das Tragische in dem Dämonischen wilder Leidenschaft, nicht in der Furchtbarkeit ihres Selbstzerstörungsgesetzes und Schicksals erkennen und mit lyrischen Blendlichtern aufglänzen. Traf Shakspeare, dessen dramatisches Genie wir uns schon in seinen frühesten Studienjahren, wie im strotzenden Keim die Triebkraft, in vollem Entwickelungsturgor, zu denken haben, — traf Shakspeare's jugendlicher Geist auf ein solches seinem Genie und Kunstinstincte gemässes und zusagendes Motiv, mochte ihm dasselbe auch von einem, dem dramatischen Werthe nach, geringhaltigen Stücke, oder als kritischer Fingerzeig, wie von Gosson's Schrift, dargeboten werden: ist es nicht selbstverständlich, dass eine solche Anregung dem stillen mächtigen Wachsthum seines schöpferischen Kunstgenius zuschlug? dass sein mit diesem gleichmässig reifendes Verständniss der Kunstgesetze, seine Poetik, durch noch so dürftige Einwirkungen erregt, die Wurzelschösslinge immer markiger, kräftiger und tiefer treiben und Knospen an Knospen, Augen an Augen, Knöpfe, Blattknoten, Sprossen und Brossen, voll dranger Entfaltungsfülle ansetzen musste zu beispielloser Blüthenpracht und golden-herrlichster Ueppigkeit an Früchten der Erkenntniss und des ewigen Lebens? —

---

the other very lively describing howe seditions estates with their owne devises, false friends with their owne swords, and rebellions commons in their owne snares are owerthrowne'.

„Diese Stücke" — fügt Gosson seinem Lobpreis der vorgenannten Dramen hinzu — „sind gute Stücke und süsse Stücke," [1]) und schliesst sein wunderliches Pamphlet mit einer Empfehlung desselben an den Lord Mayor und die Londoner Bürgerschaft, eine Bürgerschaft allerdings, zu der er sich des hochgeneigtesten Ohres und der vollsten Sympathie für seine halb kritische, halb angeberische Flugschrift versehen konnte.

In seiner Entgegnung auf Thomas Lodge's Vertheidigungsschrift [2]), in dem noch schärferen, 1582 gedruckten Libell, 'Plays confuted in five actions' („Theaterstücke in fünf Abhandlungen widerlegt"), worin Lodge „ein von Gottes schwerer Hand heimgesuchter Landstreicher" [3]) genannt wird, giebt Gosson die Quellen an, aus welchen die Dramatiker seiner Zeit ihre Stoffe schöpften: „Ich mag" — so heisst es daselbst — „kühnlich sagen, weil ich es gesehen habe, dass The Palace of Pleasure (der Palast des Vergnügens), The Golden Ass (der goldne Esel), The Aethiopian History (die äthiopische Geschichte), Amadis of France und The Round Table (die Tafelrunde) lotterhafte (bawdy), in lateinischer, französischer, italienischer und spanischer Sprache verfasste Komödien vongrundaus (thoroughly) geplündert worden sind, um die Londoner Theater [4]) damit zu versorgen. Hier bezeichnet Gosson die Quellen des damals in England volksthümlichen, sogenannten romantischen, oder nach gallisch-bretagnischen Sagen und Ritterromanen, gedichteten,

1) 'These playes are good playes and sweet playes'.

2) 'Honest Excuses'. Vgl. 'A Defense of Poetry, Music and Stage-Plays, by Thom. Lodge of Lincolns Inn. To which are added by the same author 'An Allarum against Usurers etc'. ed. by David Laing. Lond. print. for the Sh. Soc. 1853. Notizen über Lodge's Persönlichkeit wird uns der Dramatiker Thomas Lodge an die Hand geben. Dass seine Erzählung 'Rosalynde' das Grundgewebe von Shakspeare's Lustspiel „Wie es euch gefällt" bildet, ist mehrfach bereits von unserer Geschichte erwähnt worden. Dass vielleicht einige Züge des abenteuerlichen 'vagrant' Lodge in dem Charakter seines Berufsgenossen, 'vagrant' Jaques, mit verwebt sind, mag, als eine vorläufige Vermuthungs-Insinuation, einstweilen auf sich beruhen.

3) „A vagrant person visited by the heavy hand of God."

4) Dazumal wurden entweder noch zeitweise in den Inn-yards, den Gasthöfen zur Bell-savage und zum Ochsen (Bull), oder in den Schauspiel-

phantastischen Drama's, dessen abenteuerlichen Charakter er schildert, ohne Gefühl und Witterung für dessen, freilich erst durch die poetische Behandlung in Shakspeare's Komödien, erschwungene Kunstberechtigung, unter welcher die recht eigentliche 'Vagrant'-Komödie: „Wie es euch gefällt“, die Gattung selbst vom wüstphantastischen, abenteuerlichen, in Thomas Lodge und Jaques verkörperten Vagabunden-Lotterwesen einer unthätig faulen, müssig träumerischen, verlogen-empfindsamen Seelenstimmung 'segnis animi et indormientis sibi' befreit, reinigt und die im Lichte der ergötzlichsten Waldlebensironie schwebende Phantastik durch die Poesie einer wunderbaren Kunstbeleuchtung in ihr Gegentheil: in die Heilserkenntniss einer idealisch, einer menschlich schönen Wirklichkeitswelt und eines that- und arbeitsfreudig geordneten und gesitteten Gesellschaftszustandes umläutert, die 'Vagrant'-Romantik folglich aufhebt und vernichtet. Im entgegengesetzten Sinne freilich aufgehoben, nämlich aufbewahrt für die deutsche Afterromantik, als Tieck'scher, aus Missverständniss der spanischen und Shakspeareschen Naturpoesie, aufgewärmter Waldeinsamkeitskohl, in flachen hölzernen Näpfen und Schüsseln der Lesedramen wieder aufgetischt, mit gänzlicher Verkennung und Verkehrung von Shakspeare's allerinnerster, hierin mit Cervantes' Intentionen sich begegnender Kunstabsicht: Umweihung der phantastischen Bummelromantik in eine lebenswirkliche, die Herculesarbeiten verklärende, nicht das selbstgeniessenrische Lotterthum seligsprechende Poesie. Und wie sehen wir im Ardennerwaldidyll, in As You like it, diese Umläuterung vollzogen? Scheinbar in denselben, ja womöglich noch loseren und lockerern Formen des romantisch ungebundenen, von jenen Libellisten bekämpften und gescholtenen Drama's, welche, ihrerseits wieder, ohne Sinn und Empfindung für die ächte, gesunde, wahrhaft poetische Naturromantik und deren Heilkraft gegen den Pedantismus und die Etiketten-Knechtschaft der Hofdienst-

häusern, 'Theatre', 'Courtain' in Shoreditch, 'Black-Friars' *) Vorstellungen gegeben.

*) Die erste Druckschrift, in welcher des 1576 erbauten Blackfriartheaters erwähnt wird, ist eben Gosson's' um 1581 oder 1582 erschienene Streitschrift: Plays confuted in five Actions.

barkeit und den ihr verwandten Pseudoclassicismus sich erwiesen. Trat für letzteren nicht auch ein anderer, gleichzeitiger Dramaturg und Dramatist, George Whetstone, in die Schranken? In der Widmung [1]) seines, im Verfolge noch zu berücksichtigenden Theaterstücks: 'The Historie of Promos and Cassandra', das bekanntlich die Folie von Shakspeare's 'Maass für Maass' bildet, deren Dunkelheit den Glanz des Juwels nur erhöht — in dieser Zueignung an seinen Freund und Vetter geisselt Whetstone die regellosen, um Menander, Plautus und Terentius unbekümmerten Dramatiker des Tages, u. a.: dass sie den Rüpel zum Gesellschafter eines Königs machen. [2]) Ob Whetstone nicht selber die Folie vom Clown Touchstone, in 'As You like it', vorstellt, der die Scharten des „Stahls" [3]), womit Touchstone seinen Nebenbuhler bedroht, an dem Whetstone auswetzt — ist vorderhand nur ein Probestrich, den 'Probstein' als ächten Goldstrich auf sich wird sitzen lassen, oder als unächten dem Anstreicher auswischen. Für ersteres scheint der Umstand zu sprechen, dass der posthume Koryphäe jener Pamphletisten, der die antiromantische Libellen-Literatur in seinen Dramen-Pamphlets streitfertig fortsetzte, dass Ben Jonson in seinem, wie angenommen wird, kurz vor Shakspeare's 'As You like it' aufgeführten Hofmaskenspiel, 'Cinthia's Revels', als maskirter, die drei Vorgänger Whetstone, Gosson und Lodge in sich vereinigender Cerberus, gegen

1) An William Fleetwood, datirt 29. July 1578.

2) 'They make a Clowne companion with a Kinge', wozu Shakspeare seine Clowns und Fools in der Regel macht, nach Vorgang von Plautus streng classischem Amphitruo, worin der Clown Sosias sogar als 'Companion', nicht nur des Götter-Clown Mercur, sondern des Götter-Königs selber figurirt. Ja, Shakspeare's Clown verdunkelt oft seinen fürstlichen Komödien-Genossen, sein Lustspiel-'Companion' den König oder Herzog, so vollständig, dass der Clown als König der Komödie erscheint, König von Rüpel-Humors und Rüpel-Witzes Gnaden. Von Whetstone's 1582 zuerst gedrucktem Novellenbuch unter dem, der Novellensammlung „Heptameron de la Reine de Navarre" (Paris 1560) entlehnten Titel, 'Heptameron', einer Sammlung von italienischen ins Englische übertragenen Novellen, zu sprechen, wird uns der Dichter von „Promos und Cassandra," seines Ortes, Veranlassung geben.

3) „Probstein. Ich will dich mit Gift bedienen, oder mit Bastonnaden, oder mit dem Stahl" u. s. w. (V. I.)

die ältere romantischregellose, in Shakspeare verjüngte Dramatik geeifert und gegeifert haben soll. Der Umstand ferner: das neckische Zusammentreffen von Shakspeare's Komödientitel 'As You like it', nicht blos mit der übereinlautenden Redensart (If You like it) in Lodge's Vorwort zu seiner Novelle, 'Rosalynde', der Grundlage von Shakspeare's A. Y. L. I., sondern auch mit Jonson's 'If You like it', in der bezüglichen Stelle seines Maskenspiels. Wie dem sey und was an alledem wahr oder unwahr, ächt oder unächt sey, dafür wird, eintretenden Falls, Clown Probstein oder Prüfstein aufzukommen haben.[1]) An dieser Stelle liegt uns nur ob, die vorläufigen Notizen über Whetstone, Gosson und

---

1) Was es doch in unserer Shakspeare-Gelehrten-Republik für eigene Republikaner giebt! Einer der jüngeren, der seine Shakspeare-Studien einem Schiffbruch zu verdanken haben will, den man ihnen allerdings ansieht, hat aus dem Titel 'As you like it' herausgetiftelt, dass ihn Shakspeare — woher genommen? aus — aus unserer Geschichte des Drama's! Mittelbar natürlich: aus zweiter Hand; aus der Hand des Titelforschers, der aus unserer Erörterung über das Chorthema in Tasso's Pastorale 'Aminta' (Bd. V. S. 141 f.) und über das Kehrbild dazu in Guarini's 'Pastor Fido' (S. 211.) den Komödientitel 'As you like it' — man entschuldige den vom Präsidenten des Reichstags als unparlamentarisch gerügten, aber bezeichnenden Ausdruck — zusammengeschnüffelt. Tasso's „Erlaubt ist, was gefällt," Guarini's „Erlaubt ist, was sich ziemt" — heureka! Gefunden! Oder doch so viel wie gefunden! In der Geschichte des Drama's gefunden! Und dank diesem Fund, dem Fund aller Funde, gefunden: dass nämlich Shakspeare Tasso's und Guarini's „Erlaubt", „gefällt," „geziemt" in ein Titel-Rührei von zerschlagenen Columbus-Eierschalen, in die Titel-Omelette, „Wie es euch gefält", zusammengequirlt. Eine Hekatombe für den Fund! Eine Hekatombe von Shakspeare-Titelforschern! Von Rechtswegen gebührte uns ein Antheil an dem auf unserem Grund und Boden gethanen Funde. Wir leisten Verzicht darauf; dürfen uns aber billig wundern, dass der Finder, der zugleich Rechtsanwalt ist, auch Grund und Boden für seinen Fund, als sein Eigen, anspricht und ausgiebt durch grabesstilles Verschweigen des Fundortes, ja durch förmliches Besitzergreifen desselben, und der Werkzeuge sogar, die er gleichfalls vorgefunden, mit denen er den Schatz gehoben, dessen einziger Werth eben nur in den Werkzeugen liegt, die ihn zutage gefördert. Die Folgerungen, die der Titeldeuter aus jenem Chorthema der beiden italienischen Hirtendramen zieht, und was er sonst noch Stichhaltiges über das Pastorale und Pastoraldrama vorbringt, ist der Geschichte des Drama's, dieser Milchkuh der literar-historischen Forscher-Dramaturgen, und nun auch Advocaten-Milch

Lodge mit dem Vermerk zu beschliessen, dass ihr Stillschweigen über Norton-Sackville's, in der englischen Theatergeschichte mit

kuh — entnommen, ohne Angabe der Quelle.*) Um keinen Zweifel über seinen, unsern Grund und Boden ihm zuerkennenden Besitztitel zu lassen, eignete sich der titelberechtigte Titular-Shakspeare, Forscher und Rechtsanwalt unseren ganzen, im Schweisse des Angesichts nach Reim und Metrum des Originals übersetzten Schluss-Chor des ersten Actes von Tasso's Aminta, stillschweigend und selbstverständlich zu**), als eingezogene Rechtsanwaltsgebühren für die Bemühungen um einen, unserem Territorium abgewonnenen Fund, und kennzeichnet auch die Chorübersetzung als sein Eigenthum dadurch, dass er den Urheber derselben zum stillen Mann macht und den Todtgeschwiegenen in dessen eigener Fundgrube spurlos verscharrt. Das Alles — wohlgemerkt! — das Alles der Kehrseite des Titelblattes von des schiffbrüchigen und gescheiterten Shakspearetitelforschers oben angeführtem Buche: „Shakspeare als Dichter" u. s. w. ins Gesicht, auf welcher Titelblatt-Kehrseite die Verwahrungs- und Verwarnungszeile geschrieben steht: „Das Recht der Uebersetzung wird vorbehalten!" — Wie gefällt euch das? How like you it? —

Schlimmer noch, wenn sie mit Hängen und Würgen den Fundort angeben! Da wo sie Unsereinen zu citiren nothgedrungen sind, mit dem Messer des Nichtumhinkönnens an der Kehle: da brauchen sie dieses Messer, um aus des Citirten Schreibarm das Stückchen Fleisch auszuschneiden, woraus sie, mit rhinoplastischer Handfertigkeit, sich eine titelforscherische Schnüffelnase ansetzen, die sie, nach gelungener Uebersiedelung, als wunderwie spürkräftige, eigenwüchsige Selbstfinderin aufwerfen und hoch dahertragen. Gelegentlich der Durchschnüffelung von Shakspeare's „Maass für Maass" wird von derselben Schrift: „Shakspeare als Dichter, Weltweiser" u. s. w., S. 123, auf unsere Geschichte des Drama's, Bd. V. verwiesen, wo diese (S. 355) darauf aufmerksam „machen soll", dass aus der Bezeichnung Podestà, der Name Escalus geworden seyn kann." — Aus

*) Ein Beispiel als Beleg: Gleich auf der ersten Seite unseres fünften Bandes, wo die „Pastorale" „als das Erzeugniss einer überfeinerten sittenerschlafften Gesellschaftsbildung" bezeichnet wird — „entsprungen aus sentimentaler Sehnsucht nach der verlorenen Natureinfalt und Unschuld." Die Variante des Shakspearetitelforschers über die „Idyllendichtung" lautet: „Sie ist wesentlich hervorgegangen aus der bei einem überfeinerten Culturzustande sehr erklärlichen Sehnsucht nach einem Naturzustande natürlicher Einfachheit und Unschuld." (Shakspeare, als Dichter, Weltweiser und Christ u. s. w., dargestellt von Wilhelm König. Leipzig 1873. S. 208.)

**) Vgl. Gesch. d. Dram. a. a. O. S. 143 f. u. „Shakspeare, als Dichter, Weltweiser und Christ" u. s. w. S. 212. 213.

einem rothen Kalenderstrich bezeichnete, erste, durchweg in Blankversen gedichtete, bereits 1561 zu Whitehall aufgeführte Tragödie 'Ferrex and Porrex' oder 'Gorboduc' sich daraus erklären lasse, dass diese Tragödie erst um 1587 auf einer öffentlichen Bühne gespielt wurde. Die erste und gleich erste kritische Erwähnung wird derselben von Sir Philip Sidney [1]), in seiner

Podestà der Name Escalus —? Diese Nase wird uns aus einem Stück Processactenpapier fintendreherisch angedreht. Die bezügliche Stelle in unserer Geschichte lautet wörtlich: — „wie der Podestà in Cintio's Tragödie „Epitia" möglicherweise Angelo's Gegenfigur, den Escalus, hervorgerufen haben könnte." Nun aufgepasst! Mit welchem rhinoplastischen Advocatenkniff der Titelnasendreher sich unser Hautstück als seinen naturwüchsigen Riecher aufgepflanzt: „Wir glauben weniger" — fährt der Titel- und Namen-Kipper und Wipper fort — „Wir glauben weniger, dass Shakspeare von dieser Figur den Namen Escalus entlehnt, der von ihm schon in Romeo und Julia angewendet war, als dass er die ganze Person aufgenommen und, wie er dies öfter gethan, in umgekehrter Art wie sein Vorgänger, in einen Gegensatz zum Statthalter gebracht" — die pure Paraphrase unserer Worte: dass „der Podestà in Cintio's Tragödie, 'Epitia', möglicherweise Angelo's Gegenfigur, den „Escalus", hervorgerufen haben könnte", nicht dessen „Namen"; eine namenlos abgeschmackte Entlehnungs-Imputation, des schiffbrüchigen Titelklitterers Erfindung, die uns von ihm in den Schuh geschoben wird. Nur dass wir die Vermuthung fein bescheidentlich hinstellten, die er als seinen Trumpf und Hauptatout ausspielt. Unsere Vermuthung verwahren wir ausserdem mit dem Bemerken: „dergleichen conjecturale Berührungspunkte in unwesentlichen Aeusserlichkeiten liessen sich noch einige herauswittern. Für die Kritik sind sie ohne Belang." Das hätte sich der Shakspearetitelauswitterer in fremdem Gehäge sollen gesagt seyn lassen. 'Metiri se quemque suo modulo ac pede verum est'. Maass für Maass! jedem im Trüben fischenden Bunzlauer, oder sonstigem Angelo Maass für Maass vergolten, der sein heimliches Gelüst, wie der Wiener Angelo, aufkosten von anderer Leute Köpfen büsst!

Nur Geduld! Auch wir behalten uns unsere Autorrechte, und noch gegen Andere aus der Schaar unserer Plünderer und Todtschweiger vor; können uns aber schon in dieser Anmerkung des Ausrufs nicht entbrechen: O Ehrlichkeit der deutschen Kritik, was bist du für eine unverschämte Dirne geworden, die selbst die Schminke entwendet, mit der sie frech daherprunkt! Heiliger Lessing bitt für uns! — Fragt man nach unserem Urtheil über Herrn König's „Shakspeare als Dichter, Weltweiser und Christ", nach unserem kritischen Urtheil: so reisst es sich aus entrüstungsvoller Brust, als vorläufiger Don Carlos, Schmerzensschrei los: „Was? dürfen in Shakspeare's Schöpfung Könige so hausen?" —

1) geb. 1554 zu Peashurst (Kent). Die ersten Studien trieb Sidney

1595 erschienenen, aber bereits um 1583 verfassten Schrift: 'Apologie for Poetrie' zu Theil, die als eine Erwiderung auf

zu Shrewsbury; dann in Christ-Church-College zu Oxford und in College Trinity zu Cambridge. Mit 12 Jahren schrieb er schon lat. und franz. Briefe an seinen Vater. Mit 17 Jahren hatte er schon die Elemente der damals gangbaren Wissenschaften inne; verstand Griechisch und Lateinisch aus dem Grund. Während dem Hugenotengemetzel in der St. Bartholomäus-Nacht war Sidney in Paris unter dem Schutze des englischen Gesandten. Von Paris begab er sich, über Strassburg, nach Heidelberg und Frankfurt. Zu Wien lag er dem Studium der Kriegswissenschaften eifrig ob, und bildete sich durch militärische Uebungen, Reit-, Fecht- und Turnkunst zum ritterlichsten Krieger seiner Zeit, im mittelalterlich-romantischen Styl, aus. Zu Venedig studirte er Geometrie und Astronomie. In Padua besuchte er Tasso. 1575 kehrte er nach England zurück. Zu Ehren seiner königlichen Huldin, schrieb Sidney das Stück: 'The Lady of the May', das er der Königin zu Wanshend vorspielen liess.*) Den

*) Ein ländlicher Schwank, worin zwei junge Hirten, von gleichem Verdienste, um eine junge Schäferin werben, deren Mutter kniefällig die Königin um ihren Schiedsrichterspruch anfleht. Hierauf tauchen zwölf Schäfer und Waldmänner aus dem Gehölz hervor, begleitet von der Kampfpreis-Schäferin, der Lady of May. Unter den von Bewunderungsentzücken ob der königlichen Gegenwart ergriffenen Landleuten befindet sich auch Schulmeister Rombus, der eine euphuisch aufgebauschte, mit lateinischen Brocken gespickte Rede an die Königin hielt. Ueber die Person des Schulmeisters Rombus und dessen Styl macht sich Sir Philip so lustig, wie später Shakspeare den Schulmeister Holofernes in „Verlorner Liebesmühe" zur Zielscheibe des Spottes macht. Die Preis-Jungfer, die Lady of May, unterbricht den „lästigen Narren" (tedious fool), den Schulmeister, und trägt selber ihr Anliegen vor, dass die Königin zwischen dem Schäfer Therion, welcher bei vielen Vorzügen auch viele Mängel hat, und dem Schäfer Espilus, der weniger Verdienste besitze, aber frei von Fehlern sey, entscheiden möchte. Die beiden jungen Hirten treten nun in einen schwungvoll poetischen, ihre Liebe zur Lady of May feiernden Strophen-Wettkampf ein. Dann knieet Espilus vor der Königin nieder, den Vers singend:

„Entscheide Du, der alle Schönheit eigen"
„Judge you, to whom all beautys force is lent"

worauf Therion mit dem Reimvers einfällt:

„Ja Du, der jede Liebe sich muss beugen."
„Judge you of love to whom all love is bent."

Die Königin entscheidet zugunsten des Espilus. Freudiger Chorgesang beschliesst das ländliche Festspiel.

Gosson's dem Sidney gewidmetes Pamphlet, 'The School of Abuse', gelten darf, und als eine der bedeutsamsten literarischen Flug-

---

neunundzwanzigjährigen, glänzenden Ritterjüngling ernannte Elisabeth, deren Maidenship, wie die Jungfrau im Zodiacus neben dem Sternbild des Löwen strahlt, sich zu dem Löwen des Tages und ihres Hofes conjunctionsbedeutsam hielt, zum Gesandten beim deutschen Kaiser Rudolph II., mit dem geheimen Auftrag, eine Ligue der deutschen protestantischen Partei gegen den Papst und Philipp II. zustande zu bringen, und Sidney führte den Auftrag mit bestem Erfolge aus.

In einem 1579 veröffentlichten Briefe erklärte sich Sidney gegen die Vermählung der Königin Elisabeth mit dem duc d'Anjou und giebt auch darin die Gründe seiner Opposition an, wobei er aber vielleicht doch den Hauptgrund, den nervus probandi, für sich behalten mochte, den nervus probandi, den sein Onkel Leicester gleichfalls in petto trug und auf den Essex gar seinen Kopf setzte. Angeblich wegen eines mit dem Grafen von Oxford, einer Art 'Cloten', beabsichtigten Duelles verbannt, benutzte Sir Philip Sidney die Verbannung, oder vielmehr den freiwilligen Rückzug vom Hofe nach Wilton, der Besitzung seiner einzigen Schwester Mary, Gräfin von Pembroke — als otium honestum, als sein buen retiro, sein Tusculum zugleich, und schrieb seinen mit versificirten Eklogen durchrankten Hirtenroman in Prosa: Arcadia.*) Den Einspruch gegen ihre Vermählung mit dem französischen Prinzen, duc d'Anjou, vergalt Königin Elisabeth ihrem ritterlichen Schöngeist-Günstling, dem als Nachspuk ins 16. Jahrh. verirrten Dichter-Paladin von Arthur's Tafelrunde, wie sie selber, Königin Bess, Merlin's, um ein Jahrtausend verspätete, Fee Morgana, und eine den Plato im Urtext lesende Fada Morgana, spielte, als solche von Edmund Spenser, auch Er ein verspäteter Abschimmer der mittelalterlichen romantisch-allegorischen Epik, als Fairee Queen, besungen, eine Feenkönigin mit einem Beischlag von schulgelehrtem Pedantism, der, als unsichtbar gefeiter Feenritter in Edmund Spenser's Poem personificirt, dieses Prachtwerk morganatisch-allegorisch-romantischer Nachzügler-Dichtung durchweg beseelt und inspirirt — Sidney's Einspruch gegen ihre Vermählung mit dem duc d'Anjou machte ihm die Fairee-Maiden Queen durch ihren Einspruch gegen seine Annahme der polnischen Krone, die ja gleichfalls eine fata morgana, wett. Als General der Cavalerie im flandrischen Kriege, überrumpelt Sir Philip die Feste Axel (1586); hält bei Gravelines die Ehre der englischen Waffen aufrecht; fällt bei Zulphen, wo er Wunder der Tapferkeit verrichtete, von einer Kugel tödtlich getroffen,

---

*) 'The Countesse of Pembrokes Arcadia', Written by Sir Philip Sidney. Knight. Now the fourth time published etc. London etc. 1605 fol. Diese vierte Ausgabe liegt uns vor. Der Titel drückt zugleich die Widmung an seine Schwester aus, unter deren Eingebungen, und

schriften jener Zeit, ja in Betracht der Auffassung des poetischen Schaffens, vom classisch ideali schen Gesichtspunkte aus, als die her-

---

und stirbt zu Arnheim am 17. October 1586; ein Rinald, ein Tancred am Hofe und im Zeitalter der Königin Elisabeth, welcher zugleich mit dem Dichter des Rinald und Tancred, um ein Blatt, wenn nicht aus dessen epischer, aus dessen pastoraler Lorbeerkrone rang. Sein Leichnam wurde mit königlichen Ehren in der St. Pauls Kathedrale zu London bestattet, dem würdigsten Mausoleum dieses Templeisen des reformirten Christenthums. — Sidney's Berührung mit Shakspeare wird geeigneten Ortes zur Frage kommen.

Die beste uns bekannte biographische Schrift über Sidney, welche sämmtliche früheren Lebensbeschreibungen Sidney's: die magere seines Zeitgenossen Fulke Greville; die vollleibige und doch unvollständige des Dr. Zouch; ferner die Gray Sidney's Sonetten, und die Pears der „Correspondauce of Lanquet" mit Sidney voranschickt — die Skizzen ungerechnet in Lodge's „Portraits of illustrious Personages, in Loyd's „Statesmen and Favorites", in „British Bibliographes" und in der „Biographia Britannica" — die empfehlenswertheste Lebensschilderung von Sidney, die alle die genannten Biographien cum quibusdam aliis in Kürze zusammenfasst, ist die anonym erschienene Schrift von 281 Octavseiten, betitelt: 'The Life and Times of Sir Philip Sidney', Boston, 1859.

---

für die Sidney seinen Schäferroman schrieb. „Now it is done onely for you, onely to you", sagt er in der Zueignung. Die zärtlichste ritterlichste Bruderliebe war in das Charaktergewebe dieses hohen, idealisch gestimmtesten aller englischen Schriftsteller-Cavaliere miteingeflochten; aber kein Fädchen von abenteuerlicher Ueberspanntheit, von Donquichoterie, die Kette und Einschlag, ja das Prachtgewirke in brennenden Farben von Geistern bildete, dergleichen z. B. der berühmteste Sonettendichter unter dem englischen Hofadel des Zeitalters, Graf Surrey, einer war, um von Graf Essex zu schweigen, der zwar kein Dichter, dem aber zum Amadis von England nur der Dichter fehlte, der seinen Ritterroman schrieb. Sidney's Ritterthümlichkeit hatte keinen phantastischen Anflug. Im Kern gesund, bot sie die Ausnahmserscheinung eines in classischer und wissenschaftlicher Bildung ruhenden romantischen Ritterthums dar. Dieses Gepräge trägt auch seine 'Arcadia', wodurch diese in poetischer Prosa*) gedichtete Romanidylle sich von Sannazaro's 'Arcadia'**) und auch von Lope de Vega's gleichnamigem Schäferroman***)

---

*) Der Dichter Cowper nennt Sidney: 'warbler of poetic prose' „poetische Prosa wirbelnde Nachtigall.

**) Erschn. 1504. Vgl. Gesch. d. Dram. Bd. V. S. 8 f.

***) Gesch. d. Dram. IX. 535 ff. 1599 im Druck erschienen; aber wahrscheinlich bald nach Cervantes' Galatea (1584), Lope's Vorbilde, verfasst.

vorragendste ästhetisch kritische Erscheinung im Zeitalter der Elisabeth zu betrachten ist. Auf eine Erörterung des kleinen Schriftwerk-

unterscheidet und auszeichnet. Sidney's Arcadia verherrlicht in der geschlechtlosen Liebe das poetische, das ideale Moment. Diesen Ton schlägt gleich der Eingang an im Gespräche zweier auf weichem Moosbette an Lakoniens Gestade, an Cytheren's Küste, hingelagerten Schäfer, Strephon und Clains, die von den Reizen einer jungen Hirtin rühmen: Wenn die Schönheit derselben Alles überstrahle, so würde diese doch durch die Seelenvorzüge verdunkelt.*) Bezeichnend ist der Name der idyllischen Huldin 'Urania', der auf die himmlische Venus hindeutet, die Schäfer preisen demnach ihre Urania, als den Lichtquell ihrer Geistesbildung und hehren Herzenswünsche.**) Sie habe gewissermaassen erst dem Cupido Augen verliehen. Die schwärmerische Liebe, die sie wachrufe, umflechte zugleich die Nebenbuhler, ihre Anbeter, mit dem Bande der innigsten Freundschaft. Ihre Schönheit flösse den Beschauern auch heilige Keuschheitsgefühle ein.***) Freundschaftsfeier, Freundschaftsverherrlichung ist in Sidney's Arcadia der Zwillingsstern zur Liebes-, zur Urania-Feier, und bildet mit dieser zusammen ein Doppelgestirn, dessen Gegenseitigkeit, Wechselwirkung, Umkreisung, auch Bahn, Gang und Inhalt des Romans bestimmt, wie in Shakspeare's jugendfrischen Dramen, am herrlichsten im „Kaufmann von Venedig", dem Evangelium, dem kanonischen Grundbuche poetisch-schöner, idealisch-realer, um die realsten, um Besitzes-Interessen, sich bewegender Freundschafts- und Liebesgenossenschaft. Sidney's Arcadia gehörte denn auch unzweifelhaft zu Shakspeare's Studienquellen.****) Auf dem ersten Blatte schon findet sich ein Gleichniss, das Shakspeare auf das erste Blatt eines seiner Musterlustspiele impfte.*****) Mit der Liebesfeier eröffnet zugleich auch ein herzergreifendes Freundschaftsbild Sidney's Roman. Ein junger Mann wird von den Sturmeswellen ans Ufer gespült mit einem von ihm umklammerten Kästchen. Von den beiden Schäfern aus der Todesohnmacht zu sich gebracht, ruft der Unglückliche, Mucidorus genannt, kläglich nach seinem Freunde Pyrokles, ohne den er nicht leben mag. Die beiden Schäfer suchen, von Freunden begleitet, in

*) — all that our eyes can see of her — is to be matched with the flocke of unspeakable vertues laid up delightfully in that best builded fold . . .

**) hath not she throwne reason upon our desires?

***) — and as it were given eyes unto Cupid, hath in any but in her love-fellowship maintened friendship between rivals and beauty taught the beholders chastity.

****) 'Shakspeare was an attentive reader of the „Arcadia". (D'Israeli, a. a. O. II. p. 359).

*****) — as her breath is more sweete than a gentle southwestwind,

chens von 72 Seiten der 'English Reprints'-Ausgabe [1]) können wir nicht eingehen. Zumal dessen Werth nicht sowohl im Gedanken-

1) Ed. by Edw. Arber. Lond. 1868.

einem Schifferboote, nach Pyrokles. Auf offener See erblicken sie auf zerbrochenem Maste einen Jüngling von wunderbarer Schönheit sitzen, mit herausfordernder Miene ein Schwert über seinem Haupt schwingend. Die furchtsamen Fischer weigern sich, den Brandtrümmern des von Leichen umschwommenen Schiffes zu nahen. Die beiden Schäfer bringen den verzweiflungsvollen Mucidorus zu einem in Arcadien hausenden Wundermann, Kalander geheissen, dem Einzigen, der ihm Hülfe schaffen und mit seinem Freunde wieder vereinigen könne. Die Schilderungen der Arcadischen Landschaft und der Einsiedelei des Kalander sind Meisterstücke beschreibender Landschaftsmalerei, pittoresker Poesie woran die englische Literatur so reich ist; ein Arcadien solcher Naturscenerie und Malerei, die ihre höchste Bravour in Byron's Pinsel erschwang. Merkwürdig genug, ist diese Malerei bei Shakspeare, nicht blos in seinen schon durch die Gattung solche Ornamentik, solche Naturlyrik, ablehnenden Dramen, sondern auch in seinen epischen Dichtungen nur spärlich vertreten. Und auch da, in den vereinzelten Naturbildern, erscheint das Gemälde mehr von dramatisch-bewegtem Charakter, als dass es eine epische Entfaltung zur Schau trüge; es stellt sich die Naturschilderung mehr als eine gedankenvolle Natursymbolik, denn als ein treues Spiegelbild der Natur, als eine Camera-obscura-Landschaft, dar.

Aufs höchste überraschend und von trefflicher Erfindung ist die Wiedergewinnung seines Freundes Pyrokles durch einen von Mucidorus mit dem, hinter dem Sturzhelm, unerkannten Gegner ausgefochtenen Zweikampf, den er als gegen den Anführer eines den Arcadiern feindlichen Stammes bestand, in dessen Gefangenschaft der Sohn seines Gastfreundes und Wohlthäters, Kalander, gerathen war, und den Mucidorus durch Zweikampf zu lösen unternommen. Ein Schwertstreich des Gegners wirft ihm den

which comes creeping over flowrie fieldes and shadowed waters in the extreme heate of summer.

„Herzog.

O, sie beschlich mein Ohr, dem Weste gleich,
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht,
Und Düfte stiehlt und giebt."

„Duke.

O, it came o'er my ear like the sweet south,
That brathes upon a bank of violets,
Stealing and giving odour" . . .
What You Will. I. i.

gehalte, als in der edlen, schwungvollen Begeisterung liegt, womit Sidney, er selbst einer der vorzüglichsten Sonettendichter

---

Helm vom Kopfe, und im selben Augenblick liegt auch schon der Kampfgegner zu Mucidorus Füssen, der mit Freudestarren in dem vor ihm knieenden, das Schwert als Zeichen der Unterwerfung ihm darreichenden Sieger, nachdem auch dieser das Visir zurückgeschlagen, den Pyrokles erkennt. Kalander's Sohn, Ctesiphon, wird freigegeben, und das hochbeglückte Freundespaar zieht heim mit Kalander in das arcadische Paradies. Hier verliebt sich Pyrokles heimlich in das Bildniss einer Fürstentochter, Philoclea, das in Kalanders Wohnung an der Wand hängt, Sie selbst haust im nahen Waldschloss bei ihren Eltern. Pyrokles verhehlt selbst vor dem Freunde den Gegenstand seiner Leidenschaft, verschwindet plötzlich und erscheint erst nach Monaten, währenddessen Mucidorus den Verschwundenen, unter vielfachen Abenteuern, erfolglos aufgesucht, vor dem Freunde wieder in Gestalt und Tracht einer Amazone. Dieser Anblick veranlasst ein Gespräch zwischen dem Freundespaar, worin Mucidorus die schärfsten Ausfälle gegen die verweichlichende, weibische Liebe macht und seine Theorie einer höheren, edleren und manneswürdigeren Liebe entwickelt, mit einer Beredsamkeit, einem Erguss von Freundschaftsgefühlen, einer innigen Seelenzärtlichkeit, die selbst ins Frauenhafte und ewig Weibliche zerschmilzt, unserem Geschmack und unserem, für solche Sphärenharmonie der Freundschaftsliebe stumpf und stocktaub verhärteten Ohre so unverständlich, dass es sich auch gegen das wirklich höhere, zarte und poetische Empfinden in der Arcadia, ja gegen den Arcadier selber verschliesst, und den Waldhonig, den David und Jonathan untereinander freundschaftsselig theilten, für die leere Wabe jenes Freundschaftshonigs hingäbe, um dieselbe zum Klümpchen Wachs, behufs vollständiger Verstopfung beider Ohren, gegen Alles was arcadisch ist, arcadische Freundschaft, arcadische Liebe, ja gegen arcadische Poesie überhaupt, zusammenzudrücken. Widersteht uns doch diese Freundschafts-Ambrosia und Nektar, dieses himmlische Freundschafts-Man, sogar in Shakspeare's Sonetten, und verleidet uns selbst diese. Männerfreundschaft adeln Thatbeweise, Opfer, für einander bestandene Gefahren, und machen sie allein poesiewürdig; göttlicher noch: begeisterter Freundschaftswetteifer in grossen Bestrebungen zur Verwirklichung erhabener, heilvoller Menschheitsideen und Ideale — evehit ad Deos. Nicht aber schwärmerische Liebesversicherungen, Gefühlsergüsse. Man denke sich eine Balkonscene, wie die zwischen Romeo und Julia, zwischen zwei Männern, zwei Freunden! Deridiculum visu, dictu et auditu! —

Aus Pyrokles' Erzählung vernimmt Mucidorus nun, dass er, um Philoclea, in deren Bildniss er sich sterbens verliebt hatte, von Angesicht zu Angesicht zu schauen, sich in das Schloss der Prinzessin, als Amazone Zelmane, als Nichte der Amazonenkönigin, eingeschlichen. Was

Englands, für die Poesie, gegen den Prosaismus der Pamphletisten vor allem, in's Feuer geht. Ihm steht der Poet hoch über dem

passirt? Philoclea's Vater, König Basilius, verliebt sich in die vermeinte Amazone Zelmane; und ihre Mutter, Königin Gynecia, die eine feinere, eine ewigweibliche Spürnase hat, in den Kern der Amazone, den sie bald aus der Verkleidung herausgewittert. Pyrokles' Klemme ist so komisch, dass man die Erfindung loben, die Situation aber für die beabsichtigte, in so verschiedenen classisch-romantischen Farbentönen schillernde Idealität der Dichtung denn doch fraglich, wo nicht bedenklich, erachten muss. Mucidorus selber scheint die Lage des Freundes in diesem Lichte aufzufassen; denn von Pyrokles lässt er bei der königlichen Familie im Waldschlösschen sich einführen. Was aber begiebt sich nun? Der weiberfeindliche Freundschaftsschwärmer, der seinem Pylades aus dem verfitzten Familien-Liebeshanf zu helfen, sich herbeigemacht, verliebt sich selbst in Philoclea's jüngere Schwester, Pamela, und streift im Walde umher mit dem Busssack über dem Kopf, verhüllt in Liebesscham und Liebesgram. „Nun find' ich" — stöhnt und ächzt er unter dem Busssack — „dass Alles, wozu die Erfahrung nicht Ja und Amen sagt, nur Lippenweisheit ist".*) „Ich widerrufe!"**) wimmert er zu des Freundes Füssen hingeworfen, und sich im Liebesbusssack auf der Erde krümmend und windend, wie ein von Cupido getretener Wurm.

Vor den beiden Prinzessin-Schwestern hat das Freundespaar sein Incognito abgelegt. Philoclea glaubt der Amazone auf's Wort, dass sie keine Amazone, sondern der thessalische Prinz Pyrokles sey. Die Schilderung seiner Abenteuer-Erlebnisse gewinnt für uns durch den Nebenumstand unendlich an Bedeutsamkeit, dass Shakspeare das Motiv für seine Gloster-Episode im Lear benutzt.***)

Mittlerweile kommt den beiden Liebespaaren selber eine tragische Abenteuer-Episode über den Kopf gestürzt. Bei einer Pflaumen- und Traubenlese werden sie, durch Arglist der Königin Cecropia, Herrscherin von Argos, und aus Rache, weil Philoclea die Hand ihres Sohnes, des Prinzen Amphialus zurückgewiesen, plötzlich von einer Schaar Bewaffneter überfallen, aufgehoben und in ein festes Schloss auf einem See, unzugäng-

*) „I find indeed shat all is but lyp wisdom which wants experience". L. I. fol. 65. Bacon's Fundamentalsatz in der Naturwissenschaft; Shakspeare's in der dramatischen Psychologie, und selbst ein Compositionsprincip für ihn bei Unterbauung seiner phantastischsten Stücke mit realistischem Grundwerk.

**) „I recant, I recant".

***) Book. II. C. 10 der Ausg. von 1591. 'The story of the Paphlagonian unkind kind! Vgl. Collier Shaksp. Library. Vol. II. Ed. IV. 1605 Lib. 2. Simrock, Quellen d. Sh. Bd. 3, S. 8—16 Fol. 181 ff. „Der Bastard."

Fachgelehrten, über allem Fachschriftstellerthum, über dem Philosophen, Historiker, Rechtsgelehrten, die wohl dem Gedächtnisse

---

lich, eingespündet, getrennt von einander, Jeder von ihnen in Isolirhaft. Allein alle Listen und Künste seitens der Mutter-Königin, und alle mit fürstlichen Geschenken gewürzte Liebesleidenschaft, vonseiten des Prinzen Amphialus, gleiten am Demantpanzer von Philoclea's, ihrem Amazonerich, Pyrokles, zugeschworener Liebestreue ab. Nun richtet Königin Cecropia ihre Batterien auf Philoclea's Schwester, Pamela, die eben in ihrem Gefängniss ein feuriges Gebet an das „allsehende Licht und ewige Leben aller Dinge"*) um Erhaltung ihres tugendhaften Mucidorus aus hochwogendem Busen emporgesandt. Cecropia's Sturmlauf auf Pamela blitzt noch schmählicher ab, als bei Philoclea, die mit Thränenschauer die Bewerbungen von Mutter und Sohn abgeschlagen. Dagegen werden König Basilius' Schaaren, die zur Befreiung seiner beiden Töchter, vor Allem aber zur Befreiung der von Basilius noch immer brünstig geliebten Amazone Zelmane, herbeigeeilt waren, von Cecropia's Truppen, unter Anführung ihres tapfern und ritterlichen Sohnes Amphialus, geworfen, zur Verzweifelung der gleichfalls herbeigestürmten Königin Gynecia, die in des Namens, Zelmane, stärkere Hälfte, in den unter dem Amazonenrock verborgenen „Mane" verliebt und verschossen war.**)

Cecropia's erneuerten Angriffe auf die beiden gefangenen Schwestern werden, von Philoclea mit schweigender Abwehr, von Pamela mit Musterstücken beredsamer Entrüstung in die Flucht gejagt, — Musterstücke, glänzend durch ihre Unbeflecktheit von der damals herrschenden Sprachmodekrankheit, der Stylepidemie des euphuetischen Hofjargons in Antithesen und mythologischen Bilderräthseln.

Auf die Fülle von sprachlich, wie der Erfindung nach, bewundernswürdigen Schilderungen der Vorgänge, Kämpfe und Schlachten bei der

---

*) „O all-seeing, Light, and eternal Life af all things!" . . . „O most gracious Lord, whatever becomes of us preserve the virtuous Mucidorus." Dieses Gebet sprach König Carl I. im Kerker, wofür ihm Milton die volle Zornsschale seines puritanischen Eifers über das gesalbte Haupt goss: dass der König, in seiner Lage, dieses von einer heidnischen Maid an einen heidnischen Gott gerichtete Stossgebet („addressed by a heathen woman to a heathen god) halten konnte, das noch dazu einem „eitlen Liebespoem" entnommen (and quothed from the „vain amatorious poem"). König Carl II. nahm Pamela's abgeschriebenes Gebet, in einer Eikon Basilike eingeschlossen, mit auf das Schaffot und starb in seliger Hoffnung auf das himlische Paradies, das, glücklicherweise, für ihn nicht Milton's „Verlorenes Paradies" war.

**) Gynecia came running amayed for her daughter Pamela, but mad for Zelmane. L. 3 fol. 305.

Weisheit und Wissenschaft mit aller möglichen Begründung einprägen können, deren Belehrungen aber dessungeachtet vor

---

Belagerung des Gefängnissschlosses, in welche nach und nach der ganze Peloponnes verwickelt wird, können wir, unseres Ortes, blos hinweisen, und nur noch den Schluss dieses, in seiner Art immerhin merkwürdigen, in der englischen Literatur, namentlich durch stylistische Vorzüglichkeit hervorragenden, durch Idealität der Conception, Gesinnungsschwung und Adel, leidenschaftlichen Gefühlsausdruck und meisterliche Schilderungskunst, durch Charakterzeichnung und dramatische Bewegung, unserer Ansicht nach, alle anderen Arcadien-Dichtungen übertreffenden Hirtenromans obenhin angeben.

Königin Cecropia, deren Mutterliebe, wie das bei Weibern von feurigem und energischem Temperament in der Regel der Fall ist, einen dämonischen Charakter annimmt und in Mutterwuth ausartet, steigert ihren Bewerbungseifer bei den beiden gefangenen Schwester-Prinzessinnen, zugunsten ihres Sohnes Amphialus, bis zu Misshandlungen, bis zur Barbarei, bis zur Androhung von Folter, Giftmord, Strangulation — so dass Prinz Amphialus selber der mütterlichen Furienzärtlichkeit mit gezogenem Schwerte in die Zügel fallen muss. Die Mutter, im Wahne, der Sohn wolle sie tödten, flieht vor ihm her und auf die äusserste Schlosszinne hinan, und von da mit einem Entsetzenssprung hinunter in den See. Bei diesem Schauderanblick stürzt sich Amphialus in sein Schwert und stirbt.*) —

Die befreiten Prinzessinnen werden ihren Eltern und ihrer Heimath wiedergegeben. Auf dem Sprunge — dem, allen Prinzessinnen der Abenteuer-Romane in den Gliedern liegenden Sprunge — mit ihrem Geliebten, dem arcadischen Prinzen Mucidorus, und dem byzantinischen Prinzen Pyrocles zu entfliehen, mussten die beiden Schwestern ihre durch so viele wunderbare Erlebnisse und Schicksale, Gefahren, Heldenthaten und Ereignisse, wie mit diamantenen Banden, an sie geketteten Bräutigame sich wieder entrissen sehen. Eines Giftmordsattentates auf König Basilius unschuldig angeklagt, werden die beiden verschwägerten Freunde in Fesseln gelegt und zum Tode verurtheilt. Da, in zwölfter Stunde, erscheint des Prinzen Pyrokles Vater, der König von Byzanz, mit einem zahlreichen Heer, befreit die Prinzen, und stellt in Arcadien die Ordnung wieder her. König Basilius und Königin Gynecia curiren sich gegenseitig von ihrer verrückten Amazonenliebe; das Schwester- und Freundespaar werden Gattenpaare, und führen bis an ihr Ende ein glückseliges, ein arcadisches Leben, an Sprösslingen reich gesegnet, deren jeder mit einem Freudensprung und mit dem Jubelschrei in die Welt hineinhüpfte: „Auch ich bin in Arcadien geboren!"

In der Ausgabe von 1605 finden wir Lib. 3. fol. 333 die Bemerkung:

---

*) L. 3. fol. 319 f.

dem intuitiven Geiste der schöpferischen Einbildungskraft finster und öde daliegen, wenn sie nicht von der malerischen Ausdrucksweise („der redenden Malerei") der Poesie beleuchtet sind und durch solche Behandlung eine anschauliche Gestalt gewinnen. [1]) . . . „In der That ist der Dichter der eigentliche, wahrhafte, volksthümliche Philosoph". [2]) „Von allen Belehrern durch Schrift und Wort ist der Dichter der einzige, der nicht lügt, weil er seine Darstellungen nicht als Wahrheit ausgiebt", wie der Historiker oder Philosoph [3]), sondern die hehre, geistige allgemeine

1) — „Which notwithstanding bye darke before the imaginative and judging powere, if they bee not illuminated or figured foorth by the speaking picture of Poesie" p. 33.

2) The poet is indeyd the right popular Philosopher. p. 35.

3) Though he (the poet) recount things not true, yet because hee telleth them not for true he lyeth not. 52. . . . Of all writers under the sunne, the poet is the least lier. 51.

— — — — „What afterwards chanced, out of the Author's owne writings and Conceits hath been supplied, as followth". Die posthume, allem Anscheine nach, von Sir Philip Sidney's Schwester, der gelehrten Countess of Pembroke, Uebersetzerin der Psalmen aus dem biblischen Grundtext, besorgte Redaction der zweiten Hälfte des Arcadia-Romans (des Schlusstheils von Liber 3, und der beiden letzten Bücher 4 und 5) trägt denn auch die Spuren solcher Fassung und lässt diesen Abschlusstheil als die schwächere Partie des Werkes erscheinen.

Unter Sidney's 'Sonnets' und seinen in Gruppen von je vier vierzeiligen Reimstrophen gedichteten und mit 'Songs' durchflochtenen Liebespoem: 'Astrophel and Stella'*), finden wir in den englischen Literaturgeschichten keine eingehenden Angaben.**) Wie käme unsere Geschichte des Drama's dazu, sich auch noch auf diese, ohnehin geringhaltigen, lyrischen Poesien des letzten und einzig ächten Ritter-Troubadour Englands des Weiteren einzulassen? Ueber Sidney's reichlich gescholtene, von Wenigen gewürdigte, von den Wenigsten, smallerwenigsten von den Fachliteraturhistorikern gelesene 'Arcadia' dagegen glaubten wir, in Erwägung, dass dieser Hirtenroman einer von Shakspeare's Lieblingslesestudien seyn mochte, unserem Leser eine nähere Auskunft zu schulden. —

*) Ihr angeblicher Name war Penelope Devereux, Tochter von Walter Earl of Devereux, Schwester des Grafen Essex.

**) Charles Lamb's trefflicher 'Essai' über Sidney's Sonnets macht eine rühmliche Ausnahme, doch können wir an diesen gepriesenen Essai nur mit einem Hinweis anstreifen. Vgl. Charles Lamb. The complete Werks etc. ed. by R. H. Shepherd. Lond. 1875. 8⁰. p. 280 f.

Wahrheit, die Ideen der Dinge und des Weltwesens, anschauen lässt im Bilde der Dichtung. Sidney verehrt im Plato den grössten Philosophen, weil er der poetischste von Allen ist. [1]) Von Sidney wurde, vielleicht zuerst, jener Ausspruch der aristotelischen Poetik: dass die Poesie philosophischer sey, als die Geschichte, nachdrücklich betont und als Lehrsatz der englischen Poetik eingepflanzt. [2]) Ein solcher Wink konnte für ein schöpferisches Genie, wie Shakspeare, ein prometheïscher Funke seyn, der die dunklen Abgründe des instinctiven Schaffens zum Kunstbewusstseyn, zur theoretischen Erkenntniss der Kunstprincipien miteins erhellen mochte, und das grösste, gewaltigste, poetischste Naturgenie zum Kunstgenie erleuchten, das auch philosophischer, als die Philosophie selber ist, und von den „Dingen zwischen Himmel und Erde" und ihren Geheimnissen mehr weiss, erschaut und begreift, als sich die Philosophie träumen lässt. Der aristotelische, von Sidney in Erinnerung gebrachte Ausspruch fiel vielleicht als einer der ersten Strahlen in des jugendlichen Dichters schöpferisches Brüten, und glänzte noch in den Lehren wieder, die sein Hamlet den Schauspielern ertheilt. Was Sidney über die verschiedenen Dichtungsarten, über lyrische (p. 45) und epische Poesie (the heroicall p. 47) beibringt, Gemeinörtlichkeiten für uns, konnte damals, besonders auf einem in der englischen schönen Literatur spärlicher, als in jeder anderen gleichzeitigen, angebauten Felde, dem Felde der Poetik, der Kunsttheorie, nur befruchtend wirken. Von dem über die Tragödie und Komödie seiner Zeit ausgesprochenen Verdammungsurtheil nimmt Sidney den Gorboduc allein aus, ohne jedoch dessen Mängel und Gebrechen zu verschweigen, die ihn, „zu seinem Leidwesen bestimmen, dieser Tragödie die Mustergültigkeit abzusprechen." Was Sidney vorzugsweise rügt, muss uns freilich wieder unsäglich abgedroschen vorkommen, und läuft auf den banalen Vorwurf hinaus,

---

1) Sith of all Philosophers he is the most poeticall. 57.

2) Truely Aristotle himselfe in his discourse of Poesie, plainely determineth this question, saying that Poetry is Philosophoteron and Spoudaioteron, that is to say, it is more Philosophicall, and more studiously serious, than history: His reason is, because Poesie dealeth with Katholon, that is to say, with the universall consideration; and the history with Kathekaston, the particular. 35 f.

den die classicistische Dramaturgie seit Menschengedenken wiederkäut: Nichtbeachtung der Einheit von Zeit und Ort, und Nichtinnehaltung des von Aristoteles angeblich vorgeschriebenen Zeitmaasses von Einem Tag für die Dauer der Handlung [1]), welchemzufolge nur ein ephemeres Drama Anspruch auf Unsterblichkeit hätte. Gilt das vom grünen Holze, dem Gorboduc, wie mag erst das dürre Holz aller anderen Theaterstücke des Tages ins Holz der verletzten drei Einheiten schiessen? [2]) Was denn von Sidney auch an verschiedentlichen Holz-Stücken, die sich auf dessen Holzwege befinden, dargethan wird. Mag dem berühmten Apologisten der Poesie, Sonetten- und Historienromandichter, Staatsmann und Kriegshelden, sein Landsmann Payne Collier auf gedachtem Holzwege folgen, und diesen auf drei Seiten in aller Breite abschreiben: der deutsche Geschichtschreiber des englischen Drama's, dem noch, von seinen altdeutschen Vorfahren her, ein Rest heiliger Scheu vor allem Wälderdunkel, und jedem lucus a non lucendo in den Schreibfingern und in der Feder steckt, der Deutsche macht kehrt, ein stilles Dankgebet zum Schöpfer der Wälder und Wege flüsternd, die aus dem Holze zu ihm zurückführen, der da ist der Weg und die Wahrheit. Ein Dankgebet für die dem Shakspeare beschiedene Gottesgnade, dass er seine eigenen Wege ging, die eben auch Seine, des Schöpfers, Wege sind; dass er Sidney's Holzweg links liegen liess, und keine Eintags-, keine ephemeren Dramen, sondern Dramen für die Ewigkeit schuf, die vielleicht Sir Philip Sidney, wenn er sie erlebt und nicht 1586, in dem Jahre just, wo Shakspeare vielleicht sein erstes Theaterstück in London dichtete, gestorben wäre, begutachtet hätte. Wir müssten uns in Sidney's schönem und schwungvoll edlem Geiste sehr irren, oder er hätte alles Holz auf seinem Holzwege umgehauen, und zu Brettern geschlagen und gehobelt, die Shakspeare's Welt bedeuten.

---

1) — „yet in trooth, it (the tragedee Gorboduck) is very defectious in the circumstances; which greeueth mee, because it might not remaine as an exact model of all Tragedies. For it is faulty both in place, and time — For where — the uttermost time presupposed in it, should be, both by Aristotle's precept, and common reason, but one day; there is both many dayes, and many places, inartificially imagined.“ p. 63.

2) But if it be so in Gorboduck how much more in al the rest?

Wir aber schlagen nun den Richtweg ein, der uns zu den ersten wirklichen englischen Komödien und Tragödien führt, die das allegorische Teufelszeug, sammt Teufel, abgestreift, den aber gleichwohl, dem Freigeist Diderot zufolge, jedes gute, poetisch gute Theaterstück, nach wie vor, im Leibe hat und haben muss. Betrachten wir darauf hin die früheste wirkliche, darum aber, für Diderot, noch keineswegs ächte; ja, im Maasse, als sie eine, im Sinne Diderot's, teufellose Komödie wäre, keine zweifellose, keine ächte, mithin auch keine wirkliche Komödie. Es ist

Nicholas Udall's [1])

Comedy,

Ralph Royster Doyster,

als ächte und wirkliche, aber, trotz Diderot's, für eine solche, postulirtem 'Diable au Corps', von der englischen Kritik, insbesondere auch vom jüngsten englischen Herausgeber derselben, W. D. Cooper, gestempelt: „Die anziehende Verwickelung, die ansprechenden Situationen, der Witz und Humor des Dialogs,

---

1) Nicholas Udall, geb. in Hampshire 1505 oder 1506, soll von Peter Lord Uvedall oder Nicholas Udall, Constable von Winchester-Castle unter Eward III., abstammen. Ueber sein Kindesalter und seine erste Erziehung hat sich keine Kunde erhalten. Die erste, sein Verhältniss zu einer öffentlichen Schule betreffende Nachricht ist aber seine Aufnahme im Corpus Christi College zu Oxford am 18. Jan. 1520. 1524 wurde er Fellow und vermuthlich Baccal. Art. (B. A.) Hier schloss Udall Freundschaft mit John Leland, dem nachmaligen Antiquar, mit dem er gemeinschaftlich das Pageant verfasste (1532), das der Mayor und die Bürgerschaft von London, zur Feier des Einzugs der Königin Anna (Bulleyn) in dieser Stadt, aufführen liess. Dieses Pageant war in lateinischer und englischer Sprache abgefasst. Es behandelte das „Urtheil des Paris", der den Schönheitsapfel, nicht der Venus, sondern der Anna Bulleyn zuerkennt, der „unvergleichlichen an Witz und Schönheit" ('as pereless in riches, wit, and beautie'). Eine Copie von diesem Feststück befindet sich unter den Royal MSS. 18 A., LXIV; ein reprint in den Sh. Soc. Papers. 1533 war Udall bereits als gelehrter Schulmann berühmt. Er veröffentlichte um diese Zeit ein Florilegium für den Gebrauch seiner Schüler: „Flowres for Latine Spekynge selected and gathered out of Terence" etc. Im Jahre 1534 wurde Udall zum Magister Informator ernannt, d. h. Hauptlehrer

alles rechtfertigt den Anspruch auf die Bezeichnung: ächte, wahre

---

in der Schule von Eton. Die Komödie 'Ralph Royster Doyster'*), Udall's alleiniges von der Literaturgeschichte beachtenswerthes Opus, soll, Collier zufolge, noch vor seinem Pageant verfasst, jedenfalls ein Product aus der Jugendzeit seyn ('of a comparative Youth'. Hist. II. 446.) Unter Udall's Schriften um 1540 werden mehrere Komödien (Plures Comediae) und die Tragödie 'De Papatu' „Vom Papstthum" erwähnt, wahrscheinlich für seine Schüler geschrieben und von diesen aufgeführt (Warton III. 213. 8⁰). Udall's Schulmeisterstrenge ist berüchtigt. Sein Ruf als Latinist und Classicist ging Hand in Hand mit seinem Rufe als grosser A—pauker, dem Volkssprüchwort gemäss: „Der beste Lehrer der grösste Prügler" („best master was the greatest beater"). Die Jungens entliefen seiner Schule, um ihre H. zu retten vor seinen Lehren, in Form von Affen-St-couleuren. So beberichtet Roger Acham in der Vorrede zu seinem Scholmaster (1570). Die Nemesis blieb nicht aus, der gestrenge Schulmeister wurde, wegen Anstiftung zu einem von den Schülern zu Eton verübten Diebstahl, abgesetzt**) und blieb so lange auf dem Pot sitzen, bis dieser schwarz wurde. In dieser Stellung benutzte Udall die vergönnte Musse zur Uebersetzung der Apophthegmata (Sprüchwörter) seines Freundes Erasmus Roterodamus aus dem Lateinischen ins Englische, und gab sie 1542 heraus. Während der Zeit seines auf dem gemüssigten Musse-Pot zugebrachten otium non honestum, zwischen 1542 und 1545 arbeitete Nicholas Udall an seinem berufensten Werke, an der Uebersetzung von Erasmus' „Paraphrase über das neue Testament" ins Englische. 1552 übertrug er Peter Martyr's 'Tractatus de Eucharistia' etc. in die englische Sprache. In Anerkenntniss solcher Verdienste um die reformatorische Theologie wurde Nicholas Udall, auf Empfehlung König Edward's VI., vom Bischof von Winchester auf den Rectoratsstuhl von Calborne auf der Insel Wight versetzt (1553). Um 1555 sass er wieder als Oberschulmeister und Blaufärber auf dem Lehrstuhl der von Heinrich VIII. gegründeten Schule zu Winchester, bis an seinen 1566 erfolgten Tod.

---

*) herausg. von William Durrant Cooper. London, gedr. für die Shaksp. Soc. 1847, nach dem einzigen im J. 1818 gefundenen Druck ohne Titelblatt, muthmaasslich aus der Presse des Thomas Nacket, der 1566 die Druckerlaubniss für ein 'Rauf Ruyster Duster' betiteltes Stück erhielt. Nach diesem im Eton-College aufbewahrten Exemplar hat Rev. Mr. Briggs zunächst einen Abdruck (reprint) besorgt (1818). Diesem folgte F. Marshall's Ausgabe (1821). Hierauf ein Wiederabdruck in Thomas White's 'Old English Drama' (1830).

**) Im Verhörsprotokoll von 1541—42 steht verzeichnet: „Nycolas Uvedale of Eton beying sent for as suspect to be counsail of a robbery lately committed at Eton" etc.

Komödie". [1]) Diderot wäre auf seinem diable au Corps versessen genug, um der ältesten englischen wahren Komödie alle diese von W. Cooper ihr beigelegten Eigenschaften zuzugestehen, und gleichwohl, falls sie nicht vom Teufel der ächten Komik regiert würde, ihren Anspruch auf den Ruhm einer ächten Komödie in Frage zu stellen. Lasst uns denn das Spiel des Züngleins an unserer Urtheils-Wage fest und scharf in's Auge fassen und belauschen, wem es Recht giebt: dem Diderot und seinem Leibteufel, oder dem Cooper und seinem „Freund" J. Payne Collier. Zunächst die Verwickelung des Grundgewebes auf die Wagschalen gelegt, 'the interest of the Plot' in Udall's Comedy oder Enterlude. [2]) In die Intrigue spinnt den Ruhmredigen, den aufschneiderischen Ralph, sein Hausfreund, Vetter und Schmarotzer, Matthew Merygreeke, ein, der sich aber von den römischen Parasiten darin unterscheidet, dass er die Thorheit seiner Dupe zumeist spasseshalber ausbeutet; zu seiner eigenen Belustigung, um mit dem Opfer seines humoristischen Kitzel's gleichsam nur Komödie zu spielen. Merygreeke sieht es weniger darauf ab, seinen geprellten Brodherrn mit Haut und Haaren zu verspeisen, als den

---

1) „The interest of the plot, the cleverness of the situations and the wit and humour of the dialogue, all warrant the title of a true Comedy" Pref. VI.

2) Nicht nur Wilson nennt in seiner 'Rule of Reason' Udall's Stück eine 'Enterlude'. Udall selbst bezeichnet es in seinen aus vier siebenzeiligen Strophen bestehenden 'Prologue' als 'Comedye' oder 'Enterlude', wie schon damals jedes Bühnenspiel genannt wurde:

"Our Comedie or Enterlude, which we intende to play,
Is named Royster Doyster indeed
Which against the vayne glorious doth invey,
Whose humour the roysting sort continually dothe feed.

„Das gegen die eitle Ruhmredigkeit gerichtete „to royst" bedeutet „prahlen, aufschneiden", 'Royster' ein Prahlhans, Windmacher. 'Doyster' ist ein sprüchwörtliches Spottanhängsel. Die wahrscheinlich von Udall zuerst gebrauchte Verbindung Royster Doyster findet sich, in gleichem Sinne angewandt, bei verschiedenen Schriftstellern des 16. Jahrh. bis in's 17. hinein, die unserm schulmeisterlichen Komödiendichter von Eton die Zusammensetzung allem Anscheine nach entlehnten. Der 'Ralph Royster Doyster' kommt noch in Chettle's 'Pleasant Comedy of Patient Grissel' (1603) vor und findet sich als 'Rafe Royster', am frühesten nach Udall, (1568) in Ulpian Fullwell's Moralplay 'Like will to Like' (s. oben S. 69 f.).

in sich selbst Vernarrten aus seiner Haut herauszunarren und sich selbst darüber die Haut vollzulachen. Merygreeke gleicht der Katze, die ihre Lust daran hat, die Maus zu Tode zu spielen, sie aber nicht frisst. Merygreeke's Intrigue entspringt sonach aus einem humoristischen Tick; er ist Einer von Ben Jonson's 'Every man in his Homour', vor Jonson; eine englisch-humoristische Schrullenfigur. Aber ist er auch ein komischer Charakter? Eine ächte Lustspielfigur? Wie? wenn neben dem humoristischen Kitzel noch ein moralischer Beweggrund mit unterliefe? Wenn Merygreeke, noch den ehrenwerthen, auf Wohlanständigkeit bedachten und Alles wieder in's Geleise feinbürgerlicher 'honestie' spassenden Biedermann herausbeissen, wohl gar ein Lächerlich- und Zuschandenmachen seines Verwandten und Ernährers, eine moralische Absicht dem Zuschauer unter den Fuss geben wollte? Merygreeke's Humor sonach blos die Zuchtruthe in der Hand einer Respectsperson wäre? Sein Humor blosses Mittel also, nicht Zweck, nicht causa sui wäre, was der ächte, in Blut, Säften und Geistesstimmung wurzelnde Humor doch seyn muss. Kein freier Humor der Lustspielfigur, sondern Nicholas Udall's Schulmeisterhumor, Nicholas Udalls A—paukerhumor!

Welchen besonderen Affect, welches specielle Gelüste seines närrischen und ihn immer fetter mästenden Vetters, Ralph Royster, dreht nun Matthew Merygreeke, vom Personenregister als 'needy Humorist', als „bedürftiger Humorist“ bezeichnet, zum Fallstrick für den Thoren? Ralph's Liebesbewerbung um die ehrsame, jugendlichfrische, durch tausendpfündigen Banknoten-Liebreiz unwiderstehliche Wittwe 'Dame Christian Custance', die einen Narren wie Ralph Royster wohl zum Besten, nicht aber zum Ehemann haben mag, wäre sie auch nicht mit dem zurzeit in überseeischen Geschäften abwesenden und von ihr geliebten Kaufmann, Gawyn Goodluck, bereits verlobt.

Mathew Merygreeke's Eröffnungsmonolog giebt uns, wie es solcher Monolog in der Art hat, seine und seines Vetters Ralph Charakterschilderung, seine Stellung zu diesem und zur Komödie, vorweg aufs Butterbrod, und bringt uns dieses auf dem Expositions-Präsentirteller mundgerecht entgegen. Der Ochse, Ralph Royster, ist seine Milchkuh. Ja! aber mehr noch sein

Esel, an dessen Tänzen auf dem Glatteis Merygreeke sich weidlich ergötzt. Er schmarotze allerorten, — sagt er sich und uns — bei dem und dem und dem; sein liebster Schmauswirth und Säckelmeister aber sey doch Vetter Ralph; des Spasses wegen, den er ihm macht. Er möchte den Spass nicht entbehren und sollte er bei Brod und Käse leben.[1]) Traun ein origineller Parasit, den sein Brodherr nicht nur beköstigen, sondern auch belustigen muss, anstatt dass der Schmarotzer den Kostgeber aufheitert und ihm die fetten Bissen durch Spässe und Zoten vergütet! Ralph Royster tritt nun hinzu, sich als das Original zu Merygreeke's von ihm entworfenem Bilde vorstellend, und zeigend, wie gut er getroffen, in jedem Zug, in jedem Wort. Er schüttet sein geheimes Leiden in des erprobten Freundes[2]) Busen aus. Liebesleid verzehrt ihn; er fleht Merygreeke um Vermittelung an. Dieser verwahrt sich, als biederer Pfannenlecker, und bedingt sich zum Vermitteln ehrbare Absichten von seiten Ralph's aus, Heirathsabsichten, widrigenfalls nicht für hundert Pfund![3]) Da habt Ihr's! Der Humorist kehrt gleich an der Schwelle der Komödie den Moralisten heraus. Alles fein ehrbar, lawfull. Englischer Humor verquickt mit englischem Puritanismus. Einen Kuppelpelz verdienen, very well! aber mit Schmarotzeranstand! lawfully, gentlemanlike! Der humoristische Parasitenwolf ein bürgerlich unbescholtener Kuppelschafpelz! Royster beschwört seine ehrbaren Heirathsgedanken. Dann, sagt der rechtschaffene Schmarotzer, bist du ein braver Mann, und der Herr segne dich![4]) Doch wer ist die Auserwählte? „Das schöne Weib, das gestern Nacht mit uns speiste.“ Den Namen

---

1) For, truely, of all men he is my chiefe banker
Both for meate and money, and my chiefe shootanker . . .
But such sporte have I with him, as I would not leese,
Though I should be bounde to lyve with bread and cheese.

2) R. R. My whole hope and trust resteth onely in thee.

3) Merygreeke.
But is your love, tell me first, in any wise,
In the way of Mariage, or of Marchandise?
If it may otherwise than lawfull be founde,
Ye get none of my helpe for an hundred pound.

4) Merygr. Thou are ye a good man, and God save your life!

aber hat Ralph vergessen und sich nur gemerkt, dass sie dort in jenem Hause wohnt, — und tausend Pfund unter Brüdern werth ist. [1]) „Was? Wittwe Christian Custance?“ — Wittwe! — ruft Ralph entzückt — Tausend Pfund und Wittwe — das macht sie ihm doppelt theuer. [2]) — Doch soll sie schon mit einem Andern versprochen seyn, mit dem Kaufmann Gawyn Goodlucke, wie Merygreeke aus guter Quelle weiss. Den Kaufmann — schwört Ralph, bramarbasirend wie Fähndrich Pistol — räumt er, als Royster Doyster, aus dem Wege, und erobert die begehrenswerthe Tausendpfundwerthe mit Sturm. [3]) Einmal im Royster Doyster-Zuge, schwadronirt Ralph noch eine Weile fort, von seiner überschwenglichen Liebenswürdigkeit und von den Verheerungen, die er unter den Weibern anrichtet, wie der Esel unter den Blumen. Wasser für Merygreeke's Humor-Mühle. Er kitzelt Ralph's roysterische Eitelkeit aus dem Schwanzriemen heraus, und ergötzt sich an den Sprüngen, womit er über die Stränge schlägt. Merygreeke weiss aus eignen Erlebnissen, wie vernarrt in Ralph die Weiber sind, rein toll. Ralph geht aus dem Leim vor Wonne und verspricht dem Merygreeke für das Kitzeln Gotteslohn nebst einem neuen Rock. Schnurrig genug! Zur komischen Wirkung aber müsste nur Ralph weniger Hampelmann in Merygreeke's Händen seyn, und mehr Manns unter den Mägden der Wittwe und der alten Wärterin, Madge (Margaret) Mumblecrust (Krustenkrümmlerin) gegenüber seyn, der er in der Spinnstube um den Bart geht, um sie zum Bestellen eines Briefchens für die Herrin zu gewinnen. Die Spinnstuben-Scene (I—III), gewiss treu nach dem damaligen Leben geschildert, und im Ganzen gut dialogisirt, ist viel zu breit ausgesponnen. Die Fäden, die Madge spinnt; die womit Talkapace näht, und Annot Alyface häkelt (knitting)

---

1) R. R. I heare she is worthe a thousande pounde and more.
2) R. Is she a Widowe? I love hir better therefore.
3) Ah Sir! Backare, quod Mortimer to his sowe:*)
I well have hir myne owne selfe, I make God a wow;
For I tell thee, she is worthe ae — —

---

*) Ah Sir! Zurück da! sagte Mortimer zu seiner Sau. Sprüchwörtliche Redensart. 'Backare' — das Berlinische „Zaruck“! „Stand back“, braucht auch Shaksp. 'Gremio: Baccare, You are marvellous forward'.

verwickeln nur den weitschichtigen Dialog, dem der Faden des Humors und der Komik ausgeht, immer tiefer in den Hanf.

Ungerechnet die Fäden, woran auch die Mägde den Allerweltshampelmann tanzen lassen und ihm dazu singen, während Amme (nourse) Mumblecrust das Briefchen der Herrin hineinträgt. Und als er von der Zurückgekehrten vernimmt, dass seine „süsse Custance“, „sein Goldherz“ sich wohl befindet — das Tanzen! das Zappeln! der Dialog mittanzend im Tempo von Ralph's Lustsprüngen am Schnürchen! „R. Wirb für mich bei ihr. — M. Ja wohl, Sir. — R. Gewiss wird sie Dir zulieb sich mit dem Jawort binden. — M. Ja wohl, Sir. — R. Ich werde sie mit Vergnügen heirathen. — M. Ja wohl, Sir. — R. Doch nur auf Dein Verlangen, um Deinetwillen. — M. Ja wohl, Sir“ [1]) . . . Nun lässt er sich ihr Ohr herhalten und spinnt es voll mit einer langen langen Geschichte [2]), als Nachtragspensum zu der Spinnstuben-Scene, als ob diese nicht schon lang genug wäre. Dabei betrifft ihn Merygreeke, der in Begleitung von Ralph's Knechten erscheint, um die Braut in des Herrn Haus zu führen. Der Humorist stellt sich, als hielt er die alte Wärterin für die Braut. Ralph zappelt dazu mit Händen und Beinen, aber vor Aerger; bis Merygreeke des Vetters und Gebieters Grossthaten den Mägden vorbramarbasirt, u. a., dass Ralph beim Vorbeistreifen an einem Elephanten, diesem einen Stosszahn ausbrach. [3]) Da überschlägt sich Ralph vor Entzücken, über die Schnur mit allen Gliedern schlagend, an der ihn zu seinem Privatvergnügen der humoristische Schächer nun tanzen lässt. Und tanzend, singend und springend fegt Ralph mit seinen Knechten zur Spinnstube hinaus [4]), Merygreeke vorauf, wie der Rattenfänger von Hameln,

---

1) R. Bid her sue to me for mariage.
M. E'en so, Sir.
R. And surely for thy sake she shall speede.
M. E'en so, Sir.
R. I shall be contented to take her.
M. E'en so, Sir.
R. But at thy request, and for thy sake.
M. E'en so, Sir.

2) ('Here let him tell hir a great long tale in hir eare').

3) And e'en with pure strength of armes plucks out his great tuske.

4) ('Here they sing, and go out singing').

oder der Hammelfänger von Rattenberg. Nur Margeret Knusperkruste (Mumblecrust) bleibt zurück, um ihrer Gebieterin, Frau Custance, Rede wegen des Briefes zu stehen, und ihr den Freier als einen angenehmen Mann [1]) zu empfehlen, der sie mit Gold überschütten würde und dessen Hand Frau Custance zu diesem Zwecke ja annehmen möchte. Custanze bleibt aber ihrem Namen und ihrem geliebten Kaufmann, Gawin Gutglück, getreu, und will nichts weiter hören noch lesen. Auf Grete's Rindenknusperin unmaassgeblichen Fingerzeig: „Ich würde einen muntern reichen Mann nehmen, wenn ich Ihr wäre“, giebt ihr Christiane Custance Alexander's des Grossen berühmten Bescheid auf Parmenio's ähnliche Insinuation, mutatis mutandis, zurück: „Und ich, Grete, dessgleichen, meinertreu! wenn ich Du wäre“. [2]) Und verbittet sich künftig Briefe von Unbekannten, die Annahme solcher Zuschriften der Amme aufsstrengste untersagend. Ihr letztes Wort! und das vorletzte des ersten Acts, da das letzte Wort die alte Grete haben muss, das aber nur das zustimmende Jasagen zu der Herrin vorletztem Wort ist.

Im zweiten Act wiederholt sich der erste, nur dass Ralph's Diener, Dobinet Doughty, statt des Liebesbriefs, Ring und Liebespfand [3]) von dem künftigen Ehegespons [4]) der Dame Custance, den hochfreudig diese Botschaft mit Sang und Klang begrüssenden Mägden aufschmuggelt, deren Eine, Tibet Talkapace, die Brautgeschenke erhascht und damit, eines hübschen Botenlohns gewiss, zur Herrin eilt. Diese kann nur, nach Vorgang des sich als zweiter Act wiederholenden ersten Actes, ihren an dessen Schluss der Amme, Madge Knaupelkruste, ertheilten Verweis, am Schlusse seines Doppelgängers, des zweiten Acts, der Magd, Tibet Talkapace, wiederholen, den letztgültigen Actschluss-Verweis nebst scharfem Verbot: ebensowenig, wie Liebes-

---

1) M. A ioly man it is.

2) M. Mumbl.

I would take a gay riche husbande, if I were you.

Cust.

In good troth, Madge, e'en so would I, if I were thou.

3) 'token'.

4) I dwell with her husbande. . . . I have here from him a token and a ring.

briefe, Liebespfänder anzunehmen [1]), sonst wehe euch! — Doch hat der zweite Act vor dem ersten den Vorzug der Kürze und ist gleichsam dessen Miniaturbrustbildchen, ohne die Beine, worauf der erste als seinen Grundpfeilern steht: ohne Merygreeke und dessen Gliederpuppe, Ralph Royster Doyster.

Noch immer weiss Custance nicht, wer sie mit Briefen und Liebespfändern belästigt. Sie erfährt es im dritten Act von Merygreeke, der von ihr die Versicherung entgegennimmt, sie würde unter keiner Bedingung, auch wenn ihr Herz und ihre Hand nicht bereits verpfändet wäre, einen Freier zum Manne nehmen, der so täppisch und tölpisch um eine Wittwe wirbt. [2]) Mehr, als diese Erklärung, überrascht den, als Schmarotzer, gewiegten Menschenkenner, Herzen- und Nierenprüfer, auch Frauenherzenkenner, dass Dame Custance Ralph's Briefe noch gar nicht gelesen. [3]) „Ein Weib" — ruft Merygreeke, „und lässt einen Brief so lange ungelesen?!" —

Nun spielt unser dritter Act die zwei komischen Haupttrümpfe seiner Komödie aus. Der erste Trumpf ist: die Wirkung von Custancens durch Merygreeke überbrachtem Bescheid auf Ralph, und das Selbstbelustigungs-Capital, das Merygreeke für sich aus dieser Wirkung schlägt. Die Nachricht trifft unsern Ralph Royster so niederschmetternd, dass er sterben will. [4]) Merygreeke nimmt ihn beim Wort und behandelt ihn als so mause-

---

1) C. Cust.
Well, ye naughty girles, if ever I perceive,
That henceforth you do letters or tokens receive,
To bring unto me from any person or place,
Eccept ye first shewe me the partie face to face,
Eyther thou or thou, full truly abye*) thou sholt.

2) Cust.
For no man there is but a very dolt and loute
That to wowe a widowe woulde so go about
He shall never have me hys wife while he does live.

3) C. Cust. I never reade it yet, as God me save.
M. Meryg. Ye a woman, and your letter so long unredde?

4) R. R. I will go home and die.

---

*) 'fabye', für 'abide', das ausser „weilen", auch „ertragen", „leiden" bedeutet. Im letztern Sinne braucht es auch Sh. Mids. N. Dr. A. III Sc. II.

todt, dass er Küster und Diener beruft, um ihn feierlich mit Glockengeläut und Grabgesang zu bestatten [1]), wie schreiend auch und grölzend Ralph mit bramarbasirendem Gejammer zettern mag, dass er zwar fürserste ja nur zu sterben Willens zu seyn, sich bis auf Weiteres fest vorgenommen; dass er aber indess jedenfalls, im Sterbens- und Gestorbenseynsfalle, noch bei lebendigem Leibe wieder aufzuerstehen nicht abgeneigt seyn dürfte. [2]) Merygreeke, nachdem er den für ihn süssen, für uns bittern Kelch des Spasses, — zum Todtlachen für ihn, für uns zum Todtlachen der Komödie, — geleert und hat leeren lassen, Merygreeke, der sich von den Eseleien des lebenden Ralph doch noch grössern Jux, auf unsere Kosten, verspricht, als vom todten Esel in der Einbildung, — Merygreeke reibt diesem die Schläfen [3]), und kitzelt ihm die Ohren mit der Aussicht auf eine persönlich und mündlich bei der schönen Wittwe anzubringende Bewerbung. [4]) Doch müsse er dies frisch, froh, frei mit lustigem Herzen thun, und ihr den Mann von der Spritze zeigen, der vor dem Risse steht. [5]) „Ich bin ein Mann, wer ist es mehr? Und hüpfe hoch und springe!" — jodelt der emporschnellende Ralph, und tanzt an Merygreeke's Schnürchen wieder seinen Mann herunter, jeder Zoll ein Hampelmann. „So ist's recht"! schnalzt Merygreeke dazu. Hussa, Mann! Hopsa! Kopf und Kinn emporgestreckt! Die Schnute in die Höh! Arme geschleudert und Beine geschlenkert! Hopsa,

---

1) Meryg.
Pray for the late maister Royster Doyster's soule,
And come furth, parish Clarke; let the passing bell toll,
Pray for your mayster, Sirs; and for hym ring a peale . . .
R. Royst. Qui Lazarum,
Neigh how!
Meryg. Dead men go not so fast, in Paradisum.

2) R. R. How may I revive, being now so farre past?

3) Meryg.
I will rubbe your temples, and fette you againe at last.

4) To speake with Custance your selfe, shoulde be very well.

5) Ye may not speake with a faint heart to Custance,
But with a lusty breast and countenance,
That she may knowe she hath fo answere to a man.

juho! [1]) „Huida! wenn die holde feine Dame Custance Euch so sieht, sie lässt den Royster Doyster nicht mehr locker, auf mein Wort!" [2]) Hollaho! lasst uns eins singen, Jungens, um Trautliebchen, mein Custanzchen, zu minnen [3]), jubelt Ralph, und trollt mit Merygreeke singfrohlockend und epithalamische Wonnelieder juchheyend vor Custancen's Hausthür. Eins nur fehlt dieser Scene zur bakchischen Komik: die wirkliche aristophanische, oder Plautinische, oder Falstaff'sche Komödientrunkenheit, die sich zu Ralph's verhält, wie der papierne Haarbeutel, den Schuljungen ihrem Schulmeister hinten anheften, zu einem wirklichen taumelbegeisterten Haarbeutel, taumellallend: Quo me Bacche, rapis, tui plenum? Welcher Gegensatz diese, bei den Haaren des steifen Schulzopfs herbeigezogene Stegreifkomik, mit einem Komödienhelden, der zu seiner komischen Rolle, zum Bramarbas, von seinem Schmarotzer, noch aus Privatspass, muss gehampelt werden, aus humoristischer Schrulle. Der Komödienheld einer Charakterkomik, deren zwei Hauptvertreter keine Komödiencharaktere, vielmehr, der Eine wie der Andere, nur eine personificirte Grille — ein derartiger komischer Held muss sich darauf gefasst halten, von einer unbefangenen Kritik so entschieden respuirt zu werden, wie von seiner Herzerwählten, Dame Custance [4]), der einzigen Figur in der Komödie von lebenswirklicher Wahrheit und Haltung, leider nur, durch stramme und stramm durchgeführte Ehrbarkeit, eine lebenswahre Figur aufkosten der Komik, deren Vereinbarkeit mit feiner Sitte und Ehre der Dichter der lustigen Weiber von Windsor, und er allein, darwies. Doch selbst eine Frau Flood oder Frau Page hätte mit einem Komödienhelden, wie Ralph, nicht anders als Dame Custance verfahren können, die den

---

1) Meryg.
Well done; so loe! up, man, with your head and chin;
Up with that snoute, man: so loe! now ye begin.
— — — — — — hand unto your side, man.
So loe! —
Then must ye stately goe, jetting up and downe . . .

2) Hoighdagh! If faire fane Mistresse Custance sawe you now,
Ralph Royster Doyster were hir owne, I warrant You.

3) R. Royst. Come, Sirs, let us sing, to winne my cleare love Custance (Cantent).

4) Cust. I will not be served with a fool, in no wise.

Nüchternsten der Holterpolterer, den Katzenjämmerlichsten aller Liebesberauschten mit dem Ruthenbündel des in seine Gerten entflochtenen Korbes zur Thüre hinausweist[1], den widerwärtigen Brief ihm vor die Füsse werfend. Im Husch hat aber schon Merygreeke das Blatt als zweiten, vom dritten Act hingeworfenen Trumpf, durch den Humor des Vorlesens gestochen und übertrumpft, indem er die Interpunction so durcheinanderwirrt, dass der Gegensinn, ein aberwitziges Gewebe von Sottisen, zu Gehör kommt[2], Ralph dasteht verstarrt zur Schandsäule seiner selbst, und Custance die Ruthen des Korbes auf dem Rücken des hirnlos unverschämten Freiers zerschlägt. Aechter Schulmeisterhumor vom ersten Wasser! Ralph bockt, wie ein vom Reiter verkehrt, mit dem Gesicht gegen die Kruppe, getummelter und mit dem Zagel als Zügel regierter Esel, den Brief verläugnend und abschwörend.[3] Die schöne Wittwe hat sich schon mit Abscheu von ihm gewandt und ihn mit Merygreeke allein gelassen. Ralph tobt gegen den Abschreiber seines Briefconcepts, den 'Scrivener'. Merygreeke muss diesen herbeiholen. Nun liest der unschuldige Schreiber den Brief richtig interpunktirt[4] vor, dass Ralph dasteht, wie der entzauberte Esel: aus einem richtigen Esel in einen figürlichen; derart nämlich, dass ersterer, wie bei der Verwandlung in der englischen Zauberpantomime, der nach einwärts klappende Esel plötzlich als sein Treiber dasteht mit breitem Lachgrinsen — dass so auch bei Ralph der richtige Esel nach innen schlägt, und der figürliche nach aussen. Zufriedengestellt vom Scrivener, kehrt Ralph nun seinen Grimm gegen Merygreeke,

---

1) Cust. Let him wast no more labour nor sute about me.

2) Merygr.
"Sweete Mistresse, where as I love you nothing at all,
Regarding your substance and richess chiefe of all,
For you personage beautie, demeanour, and wit,
I commende me unto you never a whit.
Sorie to heare report of your good welfare etc."

3) — it is none of mine.

4) "Sweet Mistress, where as I love you, nothing at all
Regarding your richesse and substance; chiefe of all
Four your personage, beautie, demeanour, and withe,
I commende me unto you; never a whitte
Sory to hear reporte of your good welfare" . . .

und macht Anstalten, wider dessen Stachel zu löcken. Merygreeke aber schüttelt ihn so zurecht mit der Drohung, ihn seinem Schicksale zu überlassen, dass Ralph um schön Wetter bittet und froh ist, dass ihn sein, selber vom Teufel des Schrullenhumors gerittener Schmarotzerteufel in die Tinte des vierten, längsten Actes, und demgemäss in die tiefste Tinte hineinreitet. In diesem Act poltert Ralph, von Merygreeke gestachelt, mit einem solchen eselswüthigen Koller in Custancen's Haus, dass sie den frechen Hausfriedensbrecher, den sie einmal bereits, weil er sie vor dem Boten ihres auf der Heimkehr begriffenen Verlobten Goodlucke, als „Weib und Gattin" begrüsste, hinausgejagt, und, da er, seinen mit Küchengeräthschaften und einer Pulvertopfbüchse (potgun) bewaffneten Dienertross vorauf, zum zweitenmal hereingestürmt, an der Spitze ihrer Mägde und Diener mit Besenstielen und nassen Scheuerlappen (mop) in schimpfliche Flucht schlägt, wobei ihr Merygreeke starke Hand leistet, der die scheinbaren Abwehrhiebe mit voller Wucht auf Ralph's Schädel und Schultern niederkrachen lässt.[1] Merygreeke hatte vorher schon Dame Custance in seinen Tick, mit Ralph, blos aus humoristischem Selbstkitzel, Schabernack zu treiben, eingeweiht[2] und die abscheuvolle, nun zum Wuthhass über Ralph's bei dem Anmelder ihres Verlobten, dem Schiffscapitän Sym Soresby, sie verdächtigende Vertraulichkeiten entbrannte Verachtung[3] gegen den Ekel noch mehr entflammt.

---

1) R. R. Thou hittest me, alas!
Merygr. I will strike at Custance here.
R. R. Thou hittest me!
Meryg. So I will
Nay Mistresse Custance.
R. R. Alas! Thou hittest me still.
Hold!
Meryg. Save yourself, Sir!
R. R. Help! out alas! I am slain . . .

2) Meryg.
Why, do ye thinke, dame Custance
That in this wowyng I have ought but pastance?
A. IV. Sc, VI.

3) Ralph. Then will I have you.
Cust. No, the devill shall have thee.

Gawin Goodlucke, heimgekehrt von der Seefahrt, und durch Sym Soresby von Ralph's Bewerbung, Brautgeschenken und Traulichkeit mit Custance in Kenntniss gesetzt, will mit seiner Verlobten brechen, und wird nur von seinem Freunde Tristram Trusty, den Custance zum Schutze gegen Ralph aufgerufen, und der nun ihren Abscheu vor Ralph, und ihre treue Liebe zu Goodlucke bezeugen kann, zur Versöhnung mit der Geliebten umgestimmt. [1]) Diese Vorgänge füllen die erste Scene des fünften Acts. Die Besänftigung des Brautpaares durch Merygreeke [2]) zugunsten des von ihm bis zuletzt genarrten und gehänselten Ralph, und dessen durch ihn, aber wieder nur aus Schabernack [3]), vermittelte Einladung zum Hochzeitsmahle [4]), bilden den Schluss dieser ersten englischen „wirklichen" Komödie, die alle formellen Theile zu einer solchen, die besten Spielkarten in der Hand hat, fehlen leider nur die komischen Trümpfe: die wirkliche Komik, die wirklichen komischen Charaktere, der ächte, aus der komischen Handlung, den komischen Charakteren und komischen Conflicten entspringende Humor, der einzig wirkliche Komödienhumor, den nimmermehr der 'needy homour', der sich selbst juckende Schrullenhumor eines kitzelbedürftigen Humoristen, eines 'needy Humorist', zu ersetzen vermag. [5])

I have goten this houre more shame and harme by thee
Than all thy life days thou canst do me honestie

— — — — — — — — — — — —

Avaunt, lozell! *) picke thee hence!
Hinweg, Lump! pack dich von hinnen. (A. II Sc. III.)

---

1) G. Goodl.
Well, I will no longer holde hir in discomforte. Sc. IV.

2) Meryg.
Ye must take him to favour, and pardon all past. Sc. V.

3) Meryg.
Why, suche a fool it is,
As no man for good pastime would forgoe or misse.

4) Goodl. (zu Ralph).
I do beseeche your mashyp to take pain to suppe with us. Sc. VI.

5) Collier erklärt diese Komödie, mit Rücksicht auf die Zeit ihrer Entstehung, für ein Meisterproduct ('When we recollect, that it was perhaps

---

*) Das Wort kommt bei Sh. vor: 'Winterstale' A. II. Sc. 8.

Nicholas Udall, „der Vater der englichen Komödie", „der Freund des Erasmus", „der eleganteste Magister aller schönen Wissenschaften und deren glücklichster Dolmetsch" [1]), war eben zu viel Magister und Schulmeister, um sich aus dem Formalismus einer regelrechten Komödie zur wirklichen, von schöpferischem Humor beseelten Komödie emporzuschwingen. Eine derartige Komödie setzt eben einen ganzen Dichter, einen Vollblutpoeten voraus, wie Aristophanes einer war, Molière, Lope de Vega, Moreto, Ariosto, Shakspeare. Der Schulmeister, der Wissenschaftsmann, der Fachgelehrte, als solcher, wird niemals eine wirkliche Komödie oder Tragödie, niemals ein wahrhaft poetisches Werk schaffen, dessen conditio sine qua non die volle, allen Schulformalismus abstreifende, Form und Gehalt frei aus sich selbst gestaltende Kunstphantasie ist: die Freilassung, die manumissio der Bildnerkraft, des poetischen Genies, aus der Gewalt des Zunftgeistes, des Schulmeister- oder Professorgeistes, aus welchem kein Schulmann, kein dressirter Fachkopf herauskann; im Verhältniss der Berufstüchtigkeit nicht herauskann. Guter Professor, schlechter Poet; guter Poet, schlechter Professor. Das schliesst freilich ein Drittes nicht aus: schlechter Poet und schlechter Professor. Letzterer Fall kommt sogar am häufigsten vor. Sehr begreiflich! Denkweise, Gedankengang, Denkcharakter des Schulmanns und des Dichters sind diametrale Gegenpole; des Schulmanns Denken: discursiv abstract, atomistisch, nach Vorschrift, Regel und Formular, ein Denken am grammatisch-schematischen oder fachwissenschaftlichen Schnürchen. Ein Denken,

---

written in the reign of Henry VIII., we ought to look upon it as a masterly production (II. p. 406.) Was erste regelrechte Komödienform in der engl. dram. Lit. betrifft — immerhin! Doch liegen selbst für solche Form viel frühere Muster in ital., franz. und span. Dramen vor. Hinsichtlich des Komischen, der vis comica aber, was doch das Wesen einer Komödie ausmacht, erscheint uns manches dem Ralph R. D. vorhergegangene englische Miracle und Moral play Udall's Komödie in dieser Beziehung auszustechen. Die beiden Hauptfiguren darin haben sich weder als komische, noch als Charaktere legitimiren können. Und die anderen mögen lebenswahre Figuren seyn, aber Komödienfiguren sind sie desshalb noch immer nicht.

1) „elegantissmus omnium bonarum literarum magister, et earum felicissmus interpres" Bale p. 717.

zersetzend, desorganisirend, das Wesenhafte in seine todten Elemente, sein Residuum und Caput mortuum auflösend. Des Poeten Denken ist intuitiv, synthetisch, lebensvolle Plastik; ein Anschauungs-, Empfindungs-, Gestaltungsdenken; ein Schaudenken der Inn- und Aussenwelt, des Geschichts- und Naturlebens, als Gottideen, als ethische Vernunftgesetze, und so ist der Poet auch der Selbstgesetzgeber seiner Kunst, der Selbstschöpfer seiner Poetik und Aesthetik, der Kunstphilosoph katexochen; Kunstphilosoph als Kunstschöpfer. Nächst Gott, dem Welterschaffer, der wesenhafteste Selbstdenker, der erhabenste Autodidact in Ideengestaltungswissenschaft und Erkenntniss; in anschauungsbildnerischer Weltweisheit. Der grosse Dichter ist der einzige volle Mensch; der Fachästhetiker, der Schulphilosoph, des Dichters Schlemihl-Schatten, den er nicht dem Teufel preisgeben soll, weil es eben sein Schatten ist, und dieser ihm als Sonnenzeiger dienen mag, der ihm durch Lage, Verkürzung und Verlängerung den Stand des Taggestirns angebe, immer aber zu den Füssen seines Körpers hingestreckt. Der Wortdeutler, der Sylbenstecher, der blosse Textkritiker, der Stockphilologe, der Maccius-Opuskler vollends, es sind des Dichters Schuhflicker, die ihm den komischen Schuh, den tragischen Stiefel, Soccus und Kothurn, ausbessern, die geplatzten Näthe, Risse und Löcher flicken und stopfen, die schiefgetretenen Absätze zurechtstellen — nichts weiter! Dem Dichter selbst kommen sie nicht ans Lebendige, nicht an die oberflächlichste Epidermis seiner Fusshaut.

Dichtergehirn und Schulgehirn schliessen einander aus. Jenes: voll Kerngehalt und Species rerum, ineins gestaltend Natur und Geist; das Fachgehirn voll von abgezogenen Begriffen, abstracter Spreu, ausgekörnten Schalen, ausgedroschenem Stroh und stäubendem Grübelwurmmehl; Alles schwimmend in metaphysischem Dunst und Nebel, ein Hades, erfüllt von Gedankenschatten, Gedankenlarven und Gedankengespenstern. Schilt doch ein Philosoph den anderen: „Sackträger leerer Säcke". Nennt doch Schopenhauer Kant's Fundament der Ethik: „Spinngewebe der subtilsten inhaltsleersten Begriffe". [1]) Das Dichtergehirn verklärt den Schulwissenstoff in Welt- und Gottgedanken; das Fachgelehrtengehirn

1) Die beiden Grundprobleme der Ethik. Leipzig 1860. S. 143.

verwandelt diese in grauen, Alles überein trübenden Schulstaub, der nur von des Poeten Blumenkelchen als balsamätherischer Fruchtstaub duftet; nur auf des Poeten Psycheschwingen, als Schmetterlingsflügelstaub buntglänzend schimmert, und den der Fachwisser durch seine staubige Sehlinse oder Forscherlupe immer wieder als seinen Schulstaub aufzeigt. Der Fachgelehrte und Schulwisser ist daher auch am wenigsten zum poetischen Verständniss befähigt. Welche Anmaassung seinerseits, gleichwohl in Sachen des Dichters, und über den Dichter zu Gericht zu sitzen! Wohl mag es vorkommen, dass ein Schul- und Fachgelehrter poetischen Sinn, poetisches Verständniss, poetischen Geschmack unter der Asche seines Schulgeistes birgt und hegt und, eintretenden Falles, an so einem Fünkchen sein ästhetisch kritisches Licht anzündet. Was hilft's, wenn dieses aus so schulschweissigem Talg geknetet, und der Docht aus so hirngespinnstischer Ziegenwolle gedreht ist, dass das Flämmchen, anstatt über das poetische Kunstwerk reines, klares Licht zu verbreiten es anschmaucht, trübt und schwärzt. Das am poetischen Fünklein gefachte Flämmchen würde so ominös-erfolglos das schulranzige Talglichtfett verzehren, wie Pharao's sieben magere Kühe die sieben fetten verschlangen und, sieben Hungerjahre vorbedeutend und verkündend, mager blieben wie zuvor. Und das Schullicht würde seinerseits wieder die poetischen Funken aus seinem qualmigen Flämmchen so wirkungslos einschlürfen, wie der Färge in Göthe's Märchen die vom Flammenmäntelchen seines wunderlichen Passagier's abgeschüttelten Funken aufschnappte und verschlang, ohne dass sein Inneres davon erleuchtet und erwärmt wurde. Nicht Schulmeistern, nicht Fachgelehrten und Fachprofessoren hat unsere dramatische Poesie die Umwandelung von Shakspeare's Kunst und Genius in ihr Saft und Blut zu danken, sondern unseren grossen Dichtern und den Begründern unserer ästhetischen Kritik: Lessing, Herder, Goethe, Schiller, A. W. Schlegel, und dem grössten deutschen Schauspieler Schröder; unter denen nur zwei Professoren: Schiller, aber invita Melpomene, und A. W. Schlegel, mehr schöngeistig geschmackvoller Vorleser, als Professor von ächtem Kathederkernholz. Diesen hat unsere dramatische Kunst die Durchgeistigung mit Shakspeare's Kunst und Genius, ohne Preisgabe ihrer Eigenart und ihres national-

deutschen Genie's, diesen unsere ästhetische Kritik das Shakspeare-Verständniss zu danken. Was die officiöse Schul- und Professorenkritik seitdem zu tieferer Erkenntniss Shakspeare's hinzugebracht, das dürfte, bei aller Würdigung ihrer sonstigen Verdienste, wohl noch zu näherer Prüfung, und zwar durch Shakspeare selbst, d. h. durch eine ihn nicht in ihn hinein, sondern aus ihm heraus erklärende Kritik, zu bringen seyn.

John Still [1])

liess im Christ College zu Cambridge 1566 vor Königin Elisabeth seine Komödie

Gammer Gorton's Needle [2])

(Gammer Gorton's Nähnadel),

die erste, laut Collier, englische an einer englischen Universität gespielte Komödie, aufführen, deren Fabel sich um eine Nähnadel dreht, die ein altes Weib, Gammer Gorton, beim Flicken von ihres Knechtes, Hodge, Hosen im Gesässfleck derselben hat stecken lassen, und die, nach langem, wie über ein Familienunglück verführten Lamento und Gezeter [3]) über die verlorne Nadel, ihre

1) Geb. 1543 zu Grantham (Lincolnshire). Zum Rector von St. Martin Antwich (London) 1570 erwählt, 1571 Rector von Hadleigh (Suffolk), 1582 Vice-Kanzler der Universität von Cambridge, 1592 Bischof von Bath und Wells. † 1608. Als Kanzler widersetzte er sich der Aufführung eines der Königin zu Weihnachten von den Studenten der Cambridger Hochschule zu spielenden englischen Stücks und bestand, aus Schicklichkeitsgründen, auf der Darstellung einer lateinischen Komödie; John Still, der seine im breitesten Bauerndialekt geschriebene Nähnadel-Komödie, 26 Jahre früher, an derselben Universität vor der Königin hatte darstellen lassen und eine Komödie mit solchem komischen Grundmotiv!

2) gedr. 1575. Abgedr. in Dodsl. Old. Pl. II. in Hawkin's Orig. of the Engl. Dr. und in Hazl. Coll. III. Der alte Titel hat folgende Fassung: 'A Ryght Pithy, Pleasaunt and merie Comedie: Intytuled Gammer gortons Needle. Played on Stage not longe ago in Christes colledge in Cambridge. Made by Mr. S. M. of Art. Imprynted at London etc. by Thomas Colwell. 1575. 4⁰. Black letter.

3) Worüber, gleich eingangs, der verrückte Bettler, Diccon Bedlam, das höchste Erstaunen von sich giebt:

There es bowlings and scowlings, all cast in a dumpe
With whewling and pudling, as hough they had lost a trump.
Syghing and sobbing, they weep and they wayle.

Gegenwart durch einen Stich in Hodge's Sitzfleisch beim Niedersitzen mit den geflickten Hosen verräth und so, zu Gammer Gorton's namenloser Freude, wiedergefunden wird. Hodge vermag dem Bettler Diccon Bedlam[1]) schlechterdings keine Ursache des plötzlich aus dem Haus erschallenden Klagegeschreies anzugeben, und erfährt den Anlass erst von der Magd Tyb, während er selbst die halbgeflickte Hose beschreit, die, den Flicken zumtrotz und ihnen ins Gesicht, ein unverschämtes Loch hat.[2]) Um Gottes und Allerheiligen Willen, wie ist das zugegangen? schlägt Hodge die Hände zusammen, und vernimmt aus Tyb's Mund die Schaudermähr, Gammer Gorton hätte nach der Katze, die ihr die Milch aus dem Napf schluckte, die eben in der Arbeit begriffen gewesene Hose geworfen, und da wäre ihr die Nadel abhanden gekommen. Die vierte Scene des ersten Acts ist Gammer Gorton's herzzerreissendem Weheklagen gewidmet: „Meine schöne, lange, steife Nadel, die mein einziger Schatz war! Das ist der erste Tag meines Kummers und das letzte Ende meiner Lebensfreude!"[3]) Tyb muss das Kehricht bis auf's letzte Stäubchen durchsuchen. Hodge erhebt lauten Jammerruf über sein ungeflickt gebliebenes Hosenloch[4]), und ist eben dabei, ein Licht an den im dunklen leuchtenden Augen der Katze anzustecken, um die Nadel im Mulhaufen suchen zu helfen, als ihn die alte Gammer in ihrem Jammer zum Kehrichtfass herbeizerrt, und der Schluss des ersten Actes ihm auf den Nägeln brennt. Hodge rennt nun, als brennten ihm die Sohlen, mit brennenden Nägeln statt brennender Kerze zum Nadelkehricht-Danaidenfass.

Den zweiten Act leitet ein Trinklied ein, das die im Kehrichtfass der Plunder-Komödie verlorene Nadel, die Pointe

---

1) Die vagabondirenden Bettler pflegten sich verrückt zu stellen, wie Edgar in Lear einen solchen spielt:

'The country gives me proof and precedent
Of bedlam beggars' . . .

2) Hodge.

By the masse, here is a gashe, a shamfull hole indeade.

3) G. G.

My fayre long strayght neele, that was myne onely treasure
The first day of my sorrow is, and last end of my pleasure.

4) Hodge.

Gogs deth, how shall my breeches be sewed? . . .

der Komödie seyn möchte; das einzige literarische Werthstück[1]) in der durch die Lappen der Hudel-Wudel-Komik gegangenen Hosenloch-Farce. Diccon Bedlam vertraut dem Hodge das einzige sichere Mittel, die Nadel zu finden, aber erst nachdem er den Knecht, — wie Abraham den Eleaser schwören liess mit der Hand unter seiner Hüfte, — auf seinem H— einen körperlichen Eid ewigen Stillschweigens hat ablegen lassen.[2]) Hodge, hosenlos, schwört frischdrauflos bei Diccon's mit Andacht geküsstem

---

1) Das Lied beginnt:

'Back and side go bare, go bare
  Both foot and hand go cold,
But, belly, God send thee good ale enough,
  Wither it be new or old.

I cannot eat but little meat,
  My stomach is not good;
But sure I think, that I can drink
  With him that wears a hood'.

Though I go bare, take ye no care
  I am nothing a cold,
I stuff my skin so full within
  Of jolly good ale and old.
Back and side go bare, go bare
        etc. etc.

Seit' und Rücken bloss, ganz bloss,
  Füss und Hand wie Eis so kalt —
Schickt Gott dem Bäuchelchen nur Ale genug,
  Ob frisch gebraut, ob alt.

Ich kann nur essen wenig Fleisch,
  Mein Magen ist nichts nutz,
Doch trinken kann ich dem zum Trotz,
  Der steckt in Kutt' und in Kaputz,

Geh ich auch bloss, was liegt daran,
  Mir ist drum doch nicht kalt,
Ich stopf die Haut von innen voll
  Mit bestem Ale, das gut und alt.
Seit' und Rücken bloss, ganz bloss.
        u. s. w.

2) Dic.
Upon my breech to lay thine hand, and there to take thine oth.

Rückenkreuz unverbrüchliches Schweigen.[1]) Das sichere Geheimmittel, die Nadel zu finden, ist — den Teufel citiren.[2]) Hodge zittert und bebt, Diccon zieht einen Zauberkreis. Schon riecht er den Teufel.[3]) Hodge bittet, mit den Zähnen klappernd, den Teufel festzuhalten[4]), während er das Herz durch die zerrissene Hose in die Strümpfe fallen lässt und rennt, so weit ihn diese tragen.

Den Teufel im Komödien-Plunderfass spielt der Diccon, der Bettlerlump, der das ganze Haus umkehrt, die alte Gorton mit ihrer Nachbarin, Frau Chatt, zusammenhetzt, indem er dieser, ebenfalls unter solchem Schwur der Verschwiegenheit, aufbindet, die Gammer Gorton verklatsche sie als Diebin, dass sie ihr den Haushahn gestohlen, und der Gammer Gorton versichert er, unter demselben Siegel der Verschwiegenheit, er habe die Chatt eine Nadel vom Boden aufheben sehen. Die Gorton will sofort der Chatt an die Gurgel. Diccon rathet zur Vorsicht und sich Zeit zu lassen bis zum nächsten, dem dritten Act, damit diesem der Nähnadelfaden nicht ausgehe.

Der dritte Act nimmt denn auch regelrecht die Peripetie, das Gurgelpacken und Zungengefecht der beiden Keifhexen auf seine Kappe. Gammer Gorton geht der Nachbarin mit allen, von Hodge's Versicherung an Eidesstatt: Diccon's citirter Teufel hätte die Chatt als Diebin des Hahnes angegeben, zur Teufelskralle geschärften zehn Nägeln zu Leibe und mit einer Zunge[5]), dass

---

1) Hodge.
I Hodge breechelesse sweare to Diccon rechelesse
By the crosse that shall kysse,
To kepe his consoil close . .

2) Dic.
This needle again to win,
There is no shift therein
But conjure up a spreet.

3) Dic. The devill I smell him.

4) Hod. Hold him fast, Diccon.

5) Gammer.
Thou warte as good kysse my tayle
Thou slut, thou kat, thou rakes
thou jakes, will not shame mahe
theo hide thee?

Chat. Thou skalv, thou bald, thou roten, thou glotton . .

Hodge von rechtswegen die verlorne Nadel im Munde der Gorton, nicht in dem der Katze suchen musste, die, von der Magd Tyb als krank angemeldet worden, und von welcher Hodge, bereit, einen Eid darüber auf den Katzen-H— zu leisten, behauptet: die Nadel stecke der erkrankten Katze im Rachen.[1]) Gammer Gorton's Verzweiflung schwebt auf der verlornen Nadelspitze, als Hodge nach dem Messer sucht, um die Katze zu schlachten.

Zum Glück für diese fällt ihm der vierte Act in den Arm, der den von der Gammer beschiedenen Vicar, Doctor Rat, daherführt, damit Vicar Ratze der Nachbarin Katze (Chatt) das Gewissen, behufs Herausgabe der Nadel, schärfe. Hodge erzählt Ehrwürden Rat den Vorgang in Versen, deren jeder mit „see now“ (seht nun) endet. Diccon hetzt die Chatt gegen Hodge, der ihr die Hühner würgen wolle, und dem Rev. Rat hinterbringt er mit einem Schwur auf des Teufels H—: er habe die Nadel bei der Chatt gesehen, und giebt Ehrwürden Rat den Rath unter den Fuss, durch eine in der Mauer von Chatt's Haus befindliche Luke zu kriechen. Vicar Rat kriecht durch Chatt's Mauerluke, und wird von der Besitzerin derselben mit einer Prügeltracht empfangen, die wolkenbruchartig vom Besenstiel auf seinen hochehrwürdigen Rücken sammt Zubehör niederdröscht, geeignet in denselben Breschen zu schlagen, gross wie ihr Mauerloch.

Auf Doctor Rat's Zetergeschrei eilt der fünfte Act mit dem Baily (Dorfrichter) zur Stelle. Dieser setzt dem Reverend auseinander, dass ihn die Chatt im Finstern für einen Dieb halten musste. Auf Rat's moralisch entrüsteten Einwand: Er sey kein Dieb, sondern ein geistlicher Rath, ein schulgelahrter Clark, spricht Baily ein grosses Wort gelassen aus: dass man ihm doch nicht im Finstern die Gelahrsamkeit durch die Nase

---

1) Hodge.

'Tis your nee'le, woman, I say; Gog's soal, give me a knife,
And chill (I will) have it out of her maw, or else shall lose my life.

Gammer.

What! nay, Hodge, fie, kill not our cat, 'tis all the cats we ha' now.
Was, Mann, Hodge, bring die Katz' nicht um, das ist ja Alles, was wir jetzt an Katze haben!

könne leuchten sehen.[1]) Die Chatt sagt geradezu dem Rat auf den löchervollen pat oder Schädel zu: das wären gar nicht seine Löcher, sondern Hodge's seine, dem die Prügel zugedacht gewesen, und trägt darauf an, Hodge's Schädel auf die Löcher zu untersuchen. Hodge betheuert, die Unversehrtheit seines Hauptes bei dem Loch im Hintertheil seiner ungeflickten Hose. Chatt schimpft ihn einen Sch—kerl, der die volle Wucht ihrer Faust habe kennen lernen[2]); und kann's bei ihrer Luke beschwören. Baily untersucht Hodge's Kopf und findet ihn so bretterfest, wie eine vernagelte Kiste. Jetzt tritt Gammer Gorton mit ihrer Klage gegen die Chatt, die sie des Diebstahls ihrer Nadel bezichtigt, hervor, den Diccon als Zeugen aufrufend, dessen Aussagen aber Baily, als die eines notorischen Strolches und Lügensacks, zurückweist. Rat wittert zuerst Unrath, bezüglich Diccon's, der wohl den ganzen Wirrwarr angerichtet.[3]) Bald kommen auch die Uebrigen, Einer nach dem Andern, hinter den Unrath, dessen leibhafte Verkörperung, den Diccon, nun Baily entbieten lässt. Rev. Rat lebt der Zuversicht, Baily werde den Diccon mindestens hängen lassen.[4]) Baily, als friedliebender Dorfschulze, begnügt sich den Diccon um 20 pence zu büssen, und heisst diesen niederknieen und auf Hodge's Sitzleder einen Reinigungseid schwören. Diccon leistet den Eid, indem er dem Hodge einen wuchtigen Schlag auf den Allerwerthesten versetzt. Hodge schreit laut auf: eine Nadel, Steck- oder Nähnadel, fühl' er im Fleische tief bis ans Oehr sitzen.[5]) So hat doch der Strolch die Auffindung der Nadel bewirkt; der Sterzer mit Hülfe von Hodge's Sterz! Der beste Spass aber bei diesem Rüpelscherz-

---

1) D. Rat.

But I am no theefe, Sir, but an honest learned clark.

Baily.

Yea, but who knoweth that, when he meets You in the dark?
I am sure your learning shines not out at your nose.

2) Thou shitten knave. I trow, thou knowest the full weight of my fist.

3) D. Rat.

Gods sacrament — He (Diccon) is the cause of all this brawle.

4) His punishment shall be naught els but the gallow.

5) Hodge. He (Diccon) thrust me into the buttocke with a bodkin or a pin . . . 'twas far in my buttocke.

oder Rüpel-Sterzspiel ist: dass sich's Königin Elisabeth hat vorspielen lassen und zweifelsohne vor Lachen sich dabei geschüttelt hat, stärker, als bei Shakespeare's von ihr gleichfalls bestellter Komödie: „Die Lustigen Weiber von Windsor". Bei Hodge's 'twas far in my buttocke' — in welches schallende Gelächter mochte da die grosse Königin, die den Aristophanes im Original las, aus voller Kehle sich ausgeschüttet haben unter rauschendem Beifallklatschen, bevor noch Diccon, „um Gammer Gorton's Nadel willen, schenkt uns ein plaudite" [1]) mit gefalteten Händen bat. Ein berechtigstes plaudite fürwahr! wenn man der Komödie die Farce dreingiebt, die, deucht uns, eine weit frischere und naturwüchsigere vis comica, und auch ein entschiedeneres Talent für Zeichnung niedrigkomischer Figuren nach dem Leben bekundet und bezeugt, als Udall's hölzerner Ralph Royster Doyster beanspruchen darf, was wir, erforderlichenfalls, auf das buttocke-Lachen der glorreichen Königin Bets eidlich zu bekräftigen, uns bereit erklären.

Von einer, als „Ms. neuster Entdeckung" ('Ms. of recent discovery') bezeichneten, 'Misogonus' betitelten, angeblich um 1560 zuerst gespielten, von Thomas Rychardes verfassten Komödie giebt Payne Collier ein 18 Seiten langes Inhaltsprotokoll: ein Wickelzeug von 18 weitläufigen Windeln, worin die anbrüchigen „Beinichen" einer Zwillings-Däumlings-Frühgeburt eingefäscht liegen. Die, um den ganzen fünften Act, verstümmelte Komödie dreht sich nämlich um ein Zwillingspaar, das einen Philogonus, Bürger zu Laurentum in Italien, die Gattin geboren, die den ältern Zwilling sogleich nach der Geburt fortschaffen liess, hinter des Gatten Rücken, und darüber wegstarb. Der jüngere Zwilling wurde von der seligen Mutter für die Komödie als deren Titelträger, aufbewahrt, dessen er sich durch seinen Vaterhass und durch die Wüstheit seines Lotterlebens vollkommen würdig erweist. Schliesslich, nachdem über Vater Philogonus sein ungerathener, einschichtiger Zwillingssohn und Namens-Widerpart, der Misogonus, alles gebrannte Herzleid aus übervoller Schaale ausgegossen [2]), kommt der ältere Zwilling Eugonus (wohl-

1) For Gammer Gorton's needle's sake, let us have a plaudytie.

2) 'That father he ded often vex and brought him to great thrall', erzählt der Prolog.

geboren) als des Vaters Trost- und Rettungsengel zum Vorschein, erkannt an der doppelten grossen Fusszehe. Da miteinmal, wahrscheinlich vor Aerger und aus Malice gegen den Rettungsengel-Zwillingsbruder, schlägt Misogonus in den Taufnamen seines Vaters, in einen Philogonus, zu deutsch „Vaterlieb“, um, befleissigt sich eines ordentlichen Lebenswandels, und macht den Trost- und Rettungsengel, seinen Zwillingsbruder, vollständig überflüssig. Ein Familien-Festmahl feiert das freudige Ereigniss.

Diesen magern Kohl machen die 18 Seiten des Inhaltsreferats nicht fett, noch die allen komischen Salzes baare Fabel schmackhafter und gewürzter. Selbst nach dem Parasiten und Hansnarren Cacurgus (Uebelthäter) wässert uns nicht der kritische Zahn, sollt' es auch wirklich keinen zweiten Seinesgleichen, nämlich ein solches Gemische von „bäuerischem Einfaltspinsel und ränkevollem Unheilstifter“ im Bereiche des altenglischen Drama's geben, wie die achtzehnte Seite der Fabelrelation von ihm rühmt, da ein solcher Narrentypus Alles zu leisten, nur nicht komisch und ergötzlich zu wirken, vermöchte.[1]) Die Lachlust die etwa der bäuerische Tölpel erregen könnte, verleidet, vergällt, und verbittert uns wieder, nicht der Schalk im Nacken des Tölpels, nein; der boshafte Ränkestifter, den wir hinter dem scheinbar täppischen Rüpel immerdar auf der Lauer liegen sehen. Vitriolöl mit Syrop — schmälze und fette damit seinen Kohl, wer Lust hat, wir danken dafür. Wohl ist der italienische Pierrot auch ein schadenfroher Tölpel, dessen Schadenfreude aber belustigt, weil sie, in Uebereinstimmung mit seinem Charakter, täppisch ist; nicht 'artful', nicht ränkevoll, nicht abgefeimttückisch; insbesondere aber weil der plumpe Schabernack des schadenlistigen Rüpel-Kobolds dem stupid-schlauen Eifer des treuen Knechtes und Haushüters entspringt. Die Lustspiel-Komik duldet schlechterdings keinen schnöden, boshaften Pli, der in dem Zuschauer Schadenfreude hervorruft, ein Missgefühl, keine Komödienlust. Jede an Niedertracht, Schlechtigkeit, Seelenschmutz auch nur streifende Charaktereigenschaft verabscheut die Lustspielkomik, und begnadigt sie höchstens nur, aufgrund mildernder Umstände,

1) — must have been a very amusing character, in his double capacity of rustic simpleton and artfull mischief maker. II, 481.

wenn nämlich dem Laster ein Lächerliches anklebt, zu lebenslänglicher Lächerlichkeit. Der Tartufe, der Geizige, an sich keine komischen Charaktere, werden es nur durch die komischen Conflicte, in welche sie die Lächerlichkeit ihrer Selbsttäuschung verstrickt, und durch das Lächerliche des Pathos, das sie beherrscht; das Komische des Lustkitzels, bei dem Scheinheiligen die Lüsternheit; bei dem Geizigen das Schwelgen im Besitze eines Gutes, das in Wahrheit für ihn kein Gut ist, da es ihn zur absoluten Genusslossigkeit, zu ewigem Darben verdammt; das Lächerliche also der Verkehrtheit im Gebrauche der Mittel zum Zweck. An seiner ihn lächerlich machenden Lubricität bricht der ränkespinnende arggesinnte Tartufe den Hals; nicht an seinen Ränken, noch an seiner Scheinheiligkeit. An der Lächerlichkeit des Contrastes von bockischem Gelüst und heiligem Gebahren geht er komisch zugrunde. Die Ränke gegen seinen Freund und Wohlthäter, der zugleich seine Dupe ist, machen ihn abscheuwürdig und für die Komödie zum Stein des Anstosses, über den sie den Hals bräche, ohne das Lächerliche des Skandals seiner Brünstigkeit, dessen Erleuchtung ihr Heiligenschein ist. Jener Contrast aber von scheinbarer Tölpelhaftigkeit und unheilstiftender Ränkesucht, den Collier an dem Hausnarren und Parasiten Cacurgus, in der Komödie 'Misogonus', als ergötzlich preist, scheint nur dazu angethan, das Komische der geheuchelten, stockdummen Bauereinfalt mit dem Scheidewasser des artful mischief-makers aus der Charakterrolle bis auf die letzte Spur wegzuätzen, um den Grundcharakter, den ränkefertigen Uebelstifter, in aller Widerwärtigkeit herauszuarbeiten.

Nächst dem Cacurgus, der aber durchweg im Stück nach dem Hofnarren König Henry VIII, Will Sommer, sich nennt und von Andern genannt wird, ist die vierzeilige Stanze von alternirend gereimten fünf und sechsfüssigen jambischen Versen, worin sich der Dialog bewegt, als Eigenthümlichkeit dieser den Katholicismus und Papismus weidlich höhnenden Komödie, Misogonos, zugleich Misopapā und Misopāpa, zu verzeichnen.

Neben diesen englischen Erstlingskomödien, nicht allegorischen Mirakel- oder Moralplay-Styles, sondern von rein gemeinbürgerlichem Charakter, mit Figuren aus dem wirklichen Leben ihrer Zeit und der Schulschablone der lateinisch-italienischen Komödie

nachgeformt, wandelt die erste englische formgerechte, in durchgängigem Blankvers dialogisirte, bereits mehrfach erwähnte, von zweien hochansehnlichen Verfassern,

Thomas Norton [1])
und
Thomas Sackville

nachmaligem Lord Buckhurst, Earl of Dorset, gedichtete Tragödie einher:

The Tragedie of Gorboduc.[2])

Das alte Argument giebt folgenden Inhaltsauszug: „Gorboduc, König von Britannien (um 600 vor Chr.), theilte sein Reich bei Lebenszeit unter seine Söhne, Ferrex und Porrex. Die

---

1) Thomas Norton, geb. 1532 zu Sarpenhoe, Ortschaft in Bedfordshire, stammte aus einer achtbaren Familie von mässigem Grundbesitz. Die Schule, worin Norton den ersten Unterricht im Lateinischen erhielt, blieb unbekannt. Schon frühzeitig hatte er sich der Gönnerschaft des Protectors Somerset zu erfreuen. Norton's erste 1550 gedruckte Schrift war eine wohlgelungene Uebersetzung von Peter Martyr's Brief an Somerset, auf Wunsch dieses Gönners ins Englische übertragen. 1555 bezog er die Schule von Inner Temple, als Student der Rechtswissenschaft, worin er bald namhafte Fortschritte aufwies. Von Calvin's im August 1559 erschienenen „Institutionen der Christlichen Religion" lieferte Norton, bald nach dem Erscheinen dieser Schrift, eine englische Uebersetzung, welche 1561 ans Licht trat. Auf Pembroke Hall (Oxford) nahm er 1569 den Grad eines Mag. Art. (M. A.), um die Zeit, als die erste Ausgabe seines Drama's (Gorboduc) erschien. Als eifriger Reformer hatte er 1567 drei Pamphlete gegen das Papstthum anonym veröffentlicht. 1570 lässt er eine neue Warnungsschrift gegen die Papisten ausgehen ('Warning against the dangerous practices of the papists and specially the partners of the late rebellion'). Die Papisten nannte er die „allseitigen Gemeinfeinde der Christen" („the common enemies of all sides of Christians"). Norton war

2) In den Ausgaben von 1565 und 1570 so betitelt, in der zweiten Ausgabe von 1571 trägt sie den Titel: 'The Tragedy of Ferrex and Porrex', nach den feindlichen Brüdern, ihren tragischen Helden benannt. Das Titelblatt der Ausgabe von 1565 lautet: „The Tragedie of Gorboduc, whereof three Actes were wrytten by Thomas Nortone, and the two laste by Thomas Sackvyle, set forth as the same was shewed before the Quenes most excellent Maiestie, in her highnes Court of Whitehall the XVIII day of January. Anno Domini 1561. By the Gentlemen of thynner Temple in London. Imprinted at London in Fletestrete, at the Signe of the faucon by William Griffith etc. Anno 1565. Septemb. 22".

Söhne geriethen in Zwiespalt und Hader, der Jüngere ermordete den ältern Bruder; die Mutter, die den ältern Sohn zärtlich liebte, ermordete aus Rache den jüngern. Das Volk, durch die Grausamkeit der That erbittert, erhob sich in Empörung und erschlug Beide, Vater und Mutter. Der Adel versammelte sich, und vernichtete in höchst schrecklicher Weise die Rebellen. Nachmals, aus Mangel eines Erbprinzen, entstand ein Bürgerkrieg, worin Viele aus beiden Parteien, der Adels- und Volkspartei, erschlagen

---

verheirathet und hatte für eine zahlreiche Familie zu sorgen. Er sammelte keine Reichthümer; seine Schätze hatte er in der Freundschaft des Lord-Schatzmeisters Burleigh gesichert, dessen Protection ihm eine Rathsstelle bei der City von London und bei der Buchhändler-Gesellschaft (Stationarye Company) verschaffte. Wegen einer gegen die den Puritanern verhasste Vermählung der Königin Elisabeth mit dem Herzog von Anjou gerichteten Brochüre, kam Norton, Verhörsrichter des enthaupteten Jesuiten Campion, selbst ins Gefängniss (1581), woraus ihn die Verwendung Burleigh's befreite. Norton starb 1584 in seinem Geburtsort Sharpenhoe, hochgeachtet als Rechtsgelehrter und der Verdienste wegen, die er sich als Stadtrath um die City von London erworben.

Thomas Sackville. Sein Geburtsort war Buckhurst in der Pfarre Withyam (Sussex), wo er Ende des Jahres 1536 zur Welt kam. Schon in frühester Kindheit zeichnete er sich durch Witz und würdigliches Betragen aus. Seine Eltern gehörten dem ältesten und vornehmsten Adel von Kent und Sussex an. Sein Vater Sir Richard Sackville veranlasste, durch pünktliche Befolgung von Jago's Ermahnung: „Füll deinen Beutel mit Geld", das scherzhafte Kehrwortspiel seines Namens Sackville in Fill-sack. Seine Mutter, eine Tochter von Sir Wm. Bulleyne, war die Tante der Anna Bulleyn, zweiter Gemahlin Henry's VIII. Diese Verwandtschaft brachte unsern Sackville in unmittelbare Berührung mit seiner Cousine, Königin Elisabeth, und ebnete hier seine bedeutsame Carriere. Er studirte zu Oxford, den Magistergrad erwarb er aber auf der Hochschule von Cambridge. Mit Norton knüpfte er das Dichterbündniss, als dieser dem Rechtsstudium zu Inner Temple oblag, wo Sackville's Vater die Gouverneurstelle versah. Hier trat auch das Thomaszwillingspaar, in Apolline, gelegentlich der pomphaften zu Weihnachten 1561 veranstalteten Festlichkeit, mit ihrem dramatischen Erstlingswerke, der Gorboduc-Tragödie, hervor. Und schon 1563 beschloss Thom. Sackville seine literarische Thätigkeit mit der Veröffentlichung der im zweiten Theil seines hochberufenen, bereits von uns berührten Dichterwerkes: 'Mirror of Magistrates', das im Bereiche der historisch-allegorischen Lehrgedichte zu den vorzüglichsten Poemen von bleibendem Werth zählt, enthaltenen Geschichte Henry Stafford's, Herzog von Buckingham, unter der Regierung Richard's II. Mit Recht behauptet

wurden, und das Land auf lange Zeit hin verödet und elendiglich verwüstet".

Als erstes kennzeichendes Merkmal der ersten schulgerechten englischen Tragödie tritt uns zunächst die merkwürdige Eigenheit entgegen: dass sie keinen einzigen der im Argument angedeuteten thatsächlichen Conflicte vor die Augen stellt; sondern darüber nur, wie aus den Acten, referirt, und, in langen Staatsreden, über die Handlung selbst, über die wesentlichsten tragischen Vorgänge, als hinter der Scene bereits abgemacht, gleichsam zur Tagesordnung übergeht. Sie entzieht nicht blos den zwischen dem Brüderpaar entbrannten Kampf um die Herrschaft; nicht blos die fortschreitende Entwickelung desselben bis

---

Hallam (Hist. of Lit. Vol. II. p. 121), dass Sackville in diesem seine Beitragstheile zu dem zweiten Collectivgedichte verschiedener Verfasser eine Fruchtbarkeit der Einbildungskraft, Lebendigkeit der Schilderungen und Stärke des Ausdrucks entfaltet, welche nicht allein seine Vorgänger weit hinter sich zurücklassen; die auch mit den schönsten poetischen Partien in Spenser's Dichtungen einen Vergleich aushalten.

Unwirthschaftlichkeit und Verschwendung zog unserm Sackville das Missfallen seiner Gönnerin, der Königin Elisabeth, zu. Um sich in den Fill-Sack seines Vaters wieder hineinzuwirthschaften, machte auch er von dem Restaurationsmittel der englischen, an Geldbeutelschwindsucht leidenden Aristokratie Gebrauch: Sackville bereiste den Continent, und kam aus Rom, wo er, auf ein paar Wochen eingesperrt, seinen Geldsack um so besser pflegen konnte, nach England, als vollkommen wiederhergestellter Fills-Sack, zurück, um sein reiches, durch den Tod seines inzwischen (1566) verstorbenen Vaters, Fill-Sack I., ihm zugefallenes Erbe, als Fill-Sack II. würdig anzutreten und zu verwalten, mit so gedeihlichem Erfolge, dass die versöhnte Königin ihn am 8. Juni 1567 zum Ritter von Fillsack schlug und zum Baron Buckehurst erhöhte. 1571 war er Gesandter bei Carl IX. von Frankreich, dem erlauchten Könige der Bartholomäusnacht, der, in seiner Todesstunde, alles, gelegentlich jener nächtlichen Menschentreibjagd mit Hochgenuss vergossene, Hugenottenblut wieder ausschwitzte. Gegen die von Elisabeth's Gesandten und Heirathsagenten projectirte Vermählung seiner Königin mit dem Herzog von Anjou (viertem Sohne König Henri's II. von Frankreich) protestirte, wie uns schon bekannt, Thomas Sackville's Gorboduc-Mitverfasser, Thomas Norton, in einem Pamphlet gegen den Duc d'Anjou, das ihm eine längere Kerkerhaft eintrug, als ihm lieb war. 1586 sass Thomas Sackville, Baron Buckehurst, unter den Verhörsrichtern der schottischen Königin, Maria Stuart. Er nahm zwar nicht Theil an dem zu Fortheringay-Castle von den Pears gesproche-

zur blutigen, durch Mutter und Brüder herbeigeführten Katastrophe, unseren Blicken: Die Gorboduc- oder Ferrex und Porrex-Tragödie stellt nicht einmal die tragischen Gegenkämpfer, die beiden Brüder, die Mutter und den ihrer Rache geweihten Sohn, in leidenschaftlichen Wechselreden, einander gegenüber. Was Handlung und Conflict ist, wird den Augen, wird der Scene entrückt. Der tragische Erstlings-Dolch der englischen Melpomene besteht aus einem blossen Griff von gekäutem Papier (papier mâché), der, als papierene, blutrothangestrichene Zunge, der Gorboduc-Tragödie maassgerecht zum Munde heraushängt. So schreitet sie ihren classischen Schwestern auch mit dem regelrecht um die, von tragischem Pathos geschwollenen Beine ihrer Oedipodie geschnürten Maass zum Kothurn, ohne denselben, hochfeierlich vorauf.

---

nen Todesurtheil, doch überbrachte er der schottischen Königin die Nachricht von der Bestätigung desselben durch das Parlament. Die gewissenhafte Erledigung seiner Mission als Gesandter bei den Niederlanden (1587), behufs Friedensschliessung zwischen England und Spanien, ging dem damals erklärten Mignon der Königin Elisabeth, Earl of Leicester, so gegen den Strich seiner ränkesüchtigen Pläne, dass er, auf Befehl der Königin, ihrem gemaassregelten Ritter, Sackville, Hausarrest gab. Nach Leicester's Tode kam Buckehurst wieder in Gunst und Gnaden und ward durch neue Ehrenerhöhungen ausgezeichnet. Ritter vom Hosenbandorden, Grosssiegelbewahrer, Kanzler der Universität Oxford, seinem Mitbewerber Essex über den Kopf weg, wurde Sackville von seiner königlichen Muhme am 25. May 1599 zum Lord Grossschatzmeister (Lord High Treasurer) ernannt. Am 17. April 1603 erhielt er vom König Jacob I. diese Würde durch Patent auf Lebenszeit, und am 13. März des folgenden Jahres erhob ihn der König zum Earl of Dorset. Dem auf seinem Landgute 1607 schwererkrankten Dichter und Staatsmann sandte König Jacob I. einen kostbaren Brillantring durch Lord Hay, mit dem Wunsche baldiger Genesung und eines so langen Lebens, als die Brillanten im Ringe dauern würden. Mit diesem Ring am Finger starb Sackville trotzdem bald darauf, von einem Schlagfluss am Rathstische zu Withehall, 19. April 1608, betroffen. So ein Diamantring hat eine Lebenszähigkeit, die ihn einen ganzen mit lauter Lordschatzmeistern besetzten Rathstisch überleben lässt. Nur ein Gnadengeschenk überdauert selbst einen königlichen Diamantring: das Huldgeschenk, das die „Gunst der Musen" gewährt, die „Unvergängliches" verheisst:

„Danke, dass die Gunst der Musen
Unvergängliches verheisst:
Den Gehalt in Deinen Busen
Und die Form in Deinem Geist". (Goethe.)

Als Schadloshaltung zeigt uns die Gorboduc-Tragödie vor jedem Act die uns von diesem unterschlagenen Actionsmomente und Conflicte pantomimisch in einem stummen Verbildlichungsspiele, einem sogenannten ‚dumb show', allerwelt aus Hamlet's, seinem Oheim zum besten dargestellten Gonzago-Stummspiel, bekannt. Wie man Kindern, für die entzogenen Kuchen, Spielschüsselchen, Küchenrath und Tafelservice in der Schachtel hinstellt mit Küchelchen von Holz und Pappe. Oder wie der Jongleur hinter Kartenfiguren die seinen Zuschauern abgenommenen Uhren und Ringe in die Tasche spielt. Man merkt schon den unermesslichen Kunstbehelfs-Unterschied zwischen Hamlet's ‚dumb show' tamquam in speculo, und dem von der Gorboduc-Tragödie, zum erstenmal als schematischer Nothbehelf, angewandten, ihre Lücken pantomimisch ausfüllenden Kinderpuppenspiel. Im Hamlet: ein phychologischer, aus tiefstem Gewissensgrunde ein unerforschliches Brudermordsgeheimniss herausreflectirender Gedankenspiegel; ein speculum Conscientiae, wie es dergleichen, behufs Offenbarung der in den tiefinnersten Falten der Körperhöhlen versteckten Geheimkrankheiten und Geschwüre, chirurgische Erforschungsspiegel giebt: specula ani, cunni etc.; dagegen die dumb shows vor den Acten der Gorboduc-Tragödie nur deren Höhlen, Lücken und Löcher, als die dramatischen Gebresten, woran sie leidet, blosslegen und mit pantomimischen Fingern darauf zeigen. So viel vorläufig, betreffs dieser die Schäden der

---

Ja, diese Gunst besitzt eine solche Lebensversicherungskraft, dass zuweilen ein kleiner Bruchtheil jenes Geistesgehaltes und jener Form im Busen von Musengunsts Gnaden im Angedenken der Menschen die Fortdauer noch erhält, wenn längst ein ganzes Capitel von Hosenbändern sammt den Rittern in die Brüche und Krümpe gegangen. Das Theilstück, das Thomas Sackville am historisch didaktischen Poem 'The Mirror of Magistrates' zukommt, und selbst der Bruchantheil, den er an der anbrüchigen Gorboduc-Tragödie in Anspruch nimmt, diese kargen Ausflüsse von der Muse Gunst und Gnade, werden in der Geschichte der englischen Nationalcultur und Poesie, schon als in das Wickelzeug des grössten Musenlieblings und Günstlings, William Shakspeare's, von den neun Schwestern mit eingeknüpftem Pathengeschenk, alle die Hulden und Gnaden überleben und verdunkeln, womit die Cabinetspolitik der Königin Elisabeth und des Königs Jacob I. den Staatsmann Sackville-Buckehurst-Dorset geehrt und ausgezeichnet. —

Tragödie selber von vornherein zeigenden Dumbspiele, im Unterschied zu Hamlet's dumb show, als kunstvoll geschliffenem Gewissens-Geisterspiegel.

Welches Bild wirft uns nun das dumb show oder ‚dome shewe' vor und aus dem ersten Act, sammt diesem, in allegorischer Miniatur, zu? Unter Musikbegleitung erscheinen auf der Bühne sechs wilde in Blätterlaub gekleidete Männer. [1]) Der erste dieser Waldmänner trägt auf dem Rücken ein Bündel dürrer Stäbe, welche die andern Waldgesellen mit Aufwand aller ihrer Kräfte zu zerbrechen sich vergeblich anstrengen. Zuletzt nimmt Einer von ihnen einen einzigen Stab aus dem Bund, und zerknickt ihn mit Leichtigkeit. Darauf verlassen die sechs Waldriesen, mit Bündelstöcken im Nacken und in Hosen, Jacken und Schlaube von Blättern und Laube, die Bühne. Die Musik schweigt und lässt dem ‚dome shewe' das stumme Wort, welches pantomimisch sich selbst und nebenbei den Inhalt des ersten Actes erklärt: dass nämlich ein Bündel-Staat, oder Staatsbündel, oder Bundesstaat oder Staatenbund, will sagen ein in Einheit verbundener Staat [2]), unzerbrechlich bleibt, der stärksten Gewalt trotzbietend, wogegen ein getheilter Staat so leicht wie ein einzelner Stecken zerbrochen werden kann. Was demnach dem König Gorboduc im ersten Act durch Theilung seines Reichs zwischen seine zwei Söhne, Ferrex und Porrex, widerfährt, wie Figura zeigt.

Der Theilung geht aber, als erste Scene, eine Unterredung zwischen der Königin-Mutter, Videna, und ihrem Lieblingssohne, dem älteren Bruder, Ferrex, vorher, worin die Mutter ihre ahnungsvolle Besorgniss ob des Königs Vorliebe für den jüngeren Sohn, Prinzen Porrex, dem sie beschwichtigenden Muttersöhnchen, ihrem Herzens-Ferrex, ausspricht, den der unväterliche Vater um die dem Jüngeren, „hochmüthigen", bestimmte Reiches-Hälfte zu verkürzen beschlossen. [3]) Ferrex kann und will nicht glauben,

---

1) 'six wilde men clothed in leaves'.

2) 'a state knit in unity'.

3) Vid. Half of his kyngdome he will gawe awaye.
 Fer. To whom?
 Vid. Even to Porrex, his younger sonne,
 Whose growing pride I do so sore suspecte.

dass sein gegen den niedrigsten Wicht gerechter Vater, das erste Unrecht an ihm, dem Unschuldigen, begehen sollte. Des Bruders Hochmuth aber kann diesem nur zum Schaden gereichen, nicht ihm.[1]) Die bangnissvolle Mutter sieht unabbringlich das dicke Ende vorher, des Sohnes Ende, ihr Ende, das sie jedenfalls von Jove (Jupiter) sich erbittet[2]), der 600 Jahre vor Chr. dergleichen noch zu vergeben hatte.

Die zweite, in der Ausgabe von William Durrant Cooper für die Sh. Soc., dreizehn Grossoctavseiten, und beiher, nach Abzug der kurzen Eingangsscene, den ganzen ersten Act füllende Scene verhandelt die Theilung in Form einer Staatsrathssitzung, in welcher die zu dem Zweck von König Gorboduc zusammenberufenen Staatsräthe, Arostus, Philander, Eubulus, pro et contra staatsrednerisch, im Beiseyn des Königs, über die Theilungs-Zweckmässigkeit mit solcher Rollenvertheilung debattiren, dass Staatsrath Arostus, dem Könige zum Munde sprechend, die Theilung des Reiches unter die beiden Söhne, aufgrund der Staatsraison, dahin befürwortet, dass der König auf der Reichstheilung zugunsten der zwei feindlichen Brüder, wie auf zwei Staatsfaulheitspolstern, werde ausruhen können[3]), friedselig wie in Abraham's Schooss. Staatsrath Philander pflichtet im Ganzen dem Collegen, jedoch staatsklüglich mit der Maassgabe, bei, dass sich der König die Oberaufsicht und Controlle über die Regierungshandlungen der zwei Söhne vorbehalte.[4]) Nun hält der dritte, Staats-

---

1) Fer.

Just has myfather ben to every wight;
His first uniustice he vill not extende
To me, I truste, that geve no cause therof:
My brothers pride shall hurt himselfe, not me.

2) Vid.

The ende! thie end I feare; Jove ende me first.

3) Arost.

Great be the profites that shall growe therof:
Your age in quiet shall the longer last . . .

4) Phil.

But so place them while Your life do last . . .
To be above them onely in the name
Of father, not in kingly state also
I thinke not good for you, for them, nor us.

rath Eubulus, zu deutsch „Gutrath", seine unmaassgebliche, aber gegen jede Reichstheilung aufs entschiedenste sich verwahrende Staatsrede[1]), mit Gründen, des Weisesten der Staatsräthe, des Narren von Lear, würdig; so dass man König Gorboduc's Staatsrath, Eubulus, und König Lear's ebenfalls vorchristlichen Leibnarren für geistesverwandte Vettern halten möchte, wenn gegen diese Annahme nicht das Maassverhältniss zwischen der rührend liebenswürdigen Kurzweiligkeit der weisheitsvollen Sprache von Lear's Narren und der reichsräthlichen Langweiligkeit von Gorboduc's Reichshofrath, Eubulus, mit ciceronianischer Redekunst stritte.

Nachdem König Gorboduc jeden seiner drei Reichsräthe ruhig seinen Staats-Senf hat abgeben lassen, dankt er ihnen für ihre moutarde après diner, mit der Erklärung, dass es bei seinem Entschluss, bei der Theilung, unabänderlich zu bewenden habe. Das lässt sich aber der jeden Act, als Widerspiel zum dumb show, und zunächst den ersten Act schliessende Chorus keineswegs gesagt seyn; befleissigt sich vielmehr in vier sechszeilig überquer gereimten Couplet-Strophen nicht blos dem König Gorboduc, sondern allen Königen vor und nach Christo insgesammt seinen nachträglichen Staatsweisheits-Senf, betreffs der Verderblichkeit von Reichstheilungen, hinter dem Rücken des Acts und hinter König Gorboduc's Rücken, unter die Nase zu reiben.[2])

Der Zweite Act platzt wieder vor lauter rathgeberischer Staatsweisheit, nur dass jetzt die Staatsräthe der beiden Brüder und Reichshälften-Regenten diesen ihre moutarde après diner mit Schöpflöffeln ums Maul streichen: dem Ferrex, seine Räthe, Hermon und Dordan; dem Porrex, sein Ahitophel Tyndor und Philander; und so erfolgreich, dass dome shewe es dem zweiten Act, noch vor dessen Geburt, unter dem stummen Bilde zweier Becher in die dome shewe-Schuhe giesst: eines Krystall-Bechers voll eingeschenkten reinen Weines, klar und durchsichtig hell, wie die reine, lautere Wahrheit, die dem dumb

1) To parte your Realme unto my Lordes your sones
I thinke not good for you, nor yet for them.

2) Chor.
A myrrour shall become to princes all,
To learne to showne the cause of suche a fall.

show-König ein alter treuer Hofrath im allegorischen Krystallglase reicht, der dome shewe-König aber zurückweist; — und unter dem Bilde eines Goldbechers mit Gift, d. h. mit Ahitophel-Rath, bis an den Rand gefüllt, den der dumb show-König auf Einen Zug leert, und auch gleich rücklings mausetodt hinstürzt. So ergeht es im zweiten Act dem Halbreichskönig, Ferrex, der sich von Gutrath, Dordan, nicht warnen, und in seinem vertrauensseligen Glauben an seines Reichshalbbruders, und zur ganzen Canaille von Ahitophel Tyndor aufgestachelten Reichshälfte-Königs, Porrex, bruder-königliche Ehrenhaftigkeit nicht erschüttern liess; und den Chorus schon am Schluss des zweiten Actes, wieder in seinen in sechszeiligen, ausnahmsweise jedoch mit einer Octave endenden Vierstrophen, als blutige Leiche in spe betrauert, da Ferrex erst in der Zwischenpause vom zweiten zum dritten Act von Porrex brudermörderisch erschlagen wird; doch so, dass die zwei Brüder sich nie zu Gesichte bekommen, wie es Karten-Halbkönigen ziemt.

Den dritten Act füllt König Gorboduc's Jammer über Staatsrath Dordan's, den entbrannten Bruderzwist meldenden Brief, den er seinen Staats- und Cabinetsrath, Eubulus, laut vorlesen lässt. Des Königs Schmerzenerguss wirft, unter trübem Gestrudel von trojanischem Prinzenblut, von Priamus und Hecuba, Spiegel einstigen Kinderglücks, und Spiegel dann kinderberaubten Elterngrames [1]), einige pathetische Lichter, wovon ein Widerschein vielleicht in Lear's zerrissenem Vaterherzen blitzt. [2]) Die Staatsräthe arbeiten mit ihren Zungenspritzen so rüstig, dass dem engbrüstigen dritten Act plötzlich der Athem ausgeht, und der Schmerzensbrunst das Feuer. Die Räthe stellen nun dem Könige, behufs Löschung des entbrannten Kampfes, ihre Zungen-

---

1) Gorb.
Happie was Hecuba, the wofullest wretche
That ever lived to make a myrrour of,
And happie Pryam with his noble sonnes . . .

2) Jove slaye them both, and ende the cursed lyne!
Schlag Beide, Zeus! tilg' den fluchwürdigen Stamm.
O Heavens, send down the flames of your revenge,
Destroie, I saie, wt flashe of wreckefull fier
The traitour sone and then the wretched Sire.

spritzen zur Verfügung. [1]) Sofort will König Gorboduc auf den von Staatsrath Philander's Feuerhorn signalisirten, in vollen Flammen stehenden Kampfplatz.

Die schnelle Erstickung des Schmerzensfeuers im dritten Act, und des dritten Acts im Schmerzensfeuer, dank den reichsräthlichen Zungenspritzen, hatte dessen dome shewe durch eine 'Compagnie von stummen Leidtragenden' [2]) verbildlicht, in der Farbe der halbverkohlten Dachsparren der einzigen Scene des dritten Acts, dem das Janus-Halbgesicht zum dumb show, der Chorus, noch einige allgemein moralische Strophen voll altersgrau schwermüthiger, auf den halben Kopf als Trauerasche gestreuter Betrachtungen nachruft, über Königherrschaftsgier, ,the lust of kingdoms', die vor nichts zurückbebt, bis sie sich selbst unter den Trümmern ihrer blutigen Herrschsucht, als zusammenbrechendes Königshaus, begräbt. Ein gutes Lied und in gutgesetzten Strophen; besser fürwahr! als man es von einem Chorus-Hinterhalbkopf zum vorderen seines dumb show erwarten durfte. Gleichwohl aber nur ein „Aschenlied", aus dessen Weltbrandthema sich das Königs-Phönix-Drama der Shakespearischen Rosenkriege emporschwang.

Aus allen Acten, Scenen und Zwischenacten der Gorboduc-Tragödie starren uns mit den Hinterköpfen zusammengewachsene Janus-Doppelhalbköpfe an, die sich nie von Angesicht zu Angesicht zu sehen bekommen: Das Herrschaftshalbscheid-Bruderpaar, die Halbkönige Ferrex und Porrex, deren jeder den ,rex' als Namenshälfte und Schweif hinter sich herträgt; König Gor-

---

O Himmel, schleudre Deiner Rache Flammen!
Verwüste mit des Grimmes Feuergüssen *)
Den tückischen Sohn, den jammervollen Vater!

---

1) Eub.
Your grace maye sende to either of your sonnes
Someone both wise and noble personage,
Which with good counsel etc.

2) 'A companye of Mourners all clad in blacke'.

---

*) Lear.
„Du jäher Blitz, flamm' ihr in ihr stolzes Auge
Dein blendend Feuer!" — —
„You nimble lightings, dart jour blinding flames
Into her scornful eyes!" A. II. Sc. 4.

boduc, als König und Vater, wie sein Reich, zwischen die Söhne getheilt: der König zu gleichen; der Vater zu ungleichen Hälften, so dass auf den jüngeren Sohn, Porrex, ein halber König und zwei drittel Vater, auf Ferrex das andere Vaterdrittel zum halben König kommt. Der Gegenfall tritt bei der Königin-Mutter, bezüglich ihrer Mutterschaft, ein: die sie derart zwischen die Söhne theilte, dass dem ältern, Ferrex, zwei Drittel mit der Herzseite, dem jüngern, Porrex, als Mutter-Drittel: die Leberseite zufiel, der Sitz der rachekochenden Galle. Unter den Staatsräthen bilden Januskõpfe: des Königs Cabinetssecretär (Secretary to the k. Gorb.) Eubulus mit des Halbkönigs Ferrex gutem Rath, Dordan; und des Königs zweiter wohlmeinender Rath, Arostus mit des jüngern Halbkönigs Porrex ebenfalls väterlichem Rath, Philander. Endlich sind die beiden, als Parasiten, Hermon, des Prinzen Ferrex, Tyndor, des Prinzen Porrex, vom Personenverzeichniss gebrandmarkten Busenschälke zum Ahitophel-Januskopf — verwachsen. Und wen, wen sehen wir als das Janus-Stammoberhaupt all dieser Doppelhalbköpfe vor uns? Die beiden Thomase! die beiden Dichter der Tragödie: Thomas Norton und Thomas Sackville! die aber dergestalt zu einem tragischen Autor-Janus-Kopfe zusammengeschweisst sind, dass die drei ersten Acte der Tragödie das dreifünftel Profil des ersten, Thomas Norton's, den vorderen Gesichtstheil; die beiden letzten Acte, Thomas Sackville's zweifünftel Profil, den hintern Gesichtstheil bilden; als Katastrophen-Zweifünftelgesicht denn auch von weit pathetischerem Ausdruck als Thomas Norton's dreifünftel Profil, welches zweidrittel Expositions-Staatsreden und ein drittel Staatsreden-Peripetie auf seine Kappe nimmt. Dahingegen Thomas Sackville's zweifünftel-Katastrophen-Gesicht die tragische Furienmaske athmet; nicht etwa blos zu zweifünftel — nein: für volle drei Furienmasken deren Höllengeist athmet, worauf auch das dumb show des vierten Acts hindeutet, das die drei Furien in leibhafter Person, Alekto, Megera und Ctesifone, wie sich hier die Furie Tisiphone mit dem verstärkungs-C als Furie aus dem ff., einführt, — den Stygischen Gewässern, unter tiefen Hoboenklängen [1]), in schwarzen, mit Blut und Flammen bespritzten Ge-

1) 'Musick of howoboises'.

wändern, schlangenumgürtet, von zischenden Schlangenzöpfen umflattert, die erste eine Schlange, die zweite eine Peitsche, die dritte einen flammenden Feuerstock in der Hand [1]), lauter Schlangen — entsteigen lässt; jede von ihnen einen König und eine Königin vor sich herjagend, welche sämmtlich, von den Furien erregt und angestachelt, ihre eigenen Kinder erschlagen. Als da sind: Tantalus und Medea, Athamas, hier Athanias genannt, und Ino, Combises und Althea, zusammengepaart zu Furien-Januskōpfen. Sobald die drei Furien mit den sechsspännigen vor sich hergepeitschten, kindermörderischen drei Königspaaren dreimal die Bühne umwandelt, verschwindet die ganze acherontische, nach dem wunderthätigen Lourdes-Wasser der heiligen Styx wallfahrende Procession, unter verstummender Musik [2]), wieder in des stummen dumb show ewig stummen Hades. Dieser infernalische in urnächtliches dumb show-Schweigen verhüllte Mummenschanz bedeutet, laut lautloser Erklärung des dome shewe selber, bedeutet den Vierten Act, die „unnatürlichen Morde“ nämlich, die in ihm — nicht etwa vorgehen — behüte! die in ihm blos erzählungsweise, als relata refero, dem Könige vorgetragen und von diesem bejammert werden. Die unnatürlichen, natürlich und selbstverständlich von den königlichen Räthen zum Vortrag gebrachten Morde, das ist zu sagen (that is to saie): Porrex von seiner eigenen Mutter erschlagen, und König Gorboduc und Königin Videna von ihren Unterthanen massacrirt.

Mit einem dritthalb Seiten langen, bis ans Kinn in Schmerzenspathos watenden Jammermonologe über ihren vom jüngeren Bruder spurlos ermordeten älteren Herzenssohn, so spurlos, dass der Brudermord, vom Anfang herein gleich, diesem Jammeranklagemonolog ins Gesicht, sein alibi nachweisen kann, eröffnet Königin-Mutter, Videna, den Vierten Act. Trotzdem aber, trotz nachweisbarem alibi, thut der Brudermörder, der nun beider Reichshälften König, thut König Porrex, in der zweiten Potenz ein Uebriges, und bekennt dem z. D. von sich selber gestellten König-

1) 'clad in blacke garments sprinklid with blood flames, their bodies girt with snakes, their heades spread with serpents' etc.

2) 'after that the Furies, and these (der drei Kindermords-Königspaare) had passed aboute the stage thrise, they departed, et than the Musick ceased'.

Vater, Gorboduc, rund heraus in reuevollster [1]) Zerknirschung, dass er seinen älteren Bruder, Ferrex, zum Ferrexrex, 'that is to saie', zum stillen rex gemacht. „Vergebens zeigst du, Elender!" schnaubt ihn gramergrimmt der königliche Vater an — „zeigst du, Elender! ein reumüthig Herz! Ferrex liegt nun im Grabe" — und zwar bereits seit der letzten Scene des ersten Acts — „von Deiner Hand erschlagen". [2]) Verleumdung! verblendeter König-Vater! Schnöde Verleumdung! — Erschlagen von den beiden Thomasen, deinem Dichterpaar, mit der Keule der letzten Scene des ersten Acts erschlagen, und im Zwischenact vom ersten zum zweiten Act begraben! Und nur zur Ehrenrettung seines Dichter-Zwillings nimmt der edle grossmüthige Porrex, und nur aus Dankbarkeit, dass ihn Norton-Sackville's an Ferrex begangene Meuchelthat unter der Hand zum Alleinkönig gemacht, den Brudermord auf sein unschuldiges Haupt, mit umständlichster Ausführlichkeit, Anlass, Hergang, Beginn und Entwickelung des entbrannten Bruderzwistes, von alledem die Gorboduc-Tragödie kein Sterbenswörtchen weiss, erzählend und auseinandersetzend, — die edelmüthigste Lüge, die ein tragischer Halbheld jemals, behufs Weissbrennung seiner Schöpfer und Urheber, ausgesponnen; ein zärtlicherer Sohn seiner dramatischen Vater-Associé's, seines Erzeugerpaars in Apolline auf Halbpart, als seines leiblichen Elternpaars! Kaum hat Porrex, aus des Vaters „königlicher Gegenwart verbannt" [3]), diesem den Rücken gewendet, stürzt schon Marcella, die Kammerfrau der Königin-Mutter, lautheulend in den Saal, den König und dessen vortragende Räthe mit der Entsetzensschilderung der Schlächterei versteinernd, welche die Königin-Mutter an dem vermeintlichen Brudermörder, ihrem jüngern

---

1) Porrex.

> If ever griefe, if ever wofull man
> Might mone reyneite with sorowe of his fault,
> I thinke the torment of my mournefull case
> Knowen to your grace. . .

2) Gorb.

> In vayne, wretche! thou sowest
> A wofull harte: Ferrex now lyes in grane
> Slaine by thy hande.

3) Gorb. Shalt from our royall presence banyshed be.

Sohn, angerichtet! — Abgekartet! heimlich zwischen Porrex und der Kammerfrau abgekartet! Und so plump! dass die Lüge ins Auge springt! Den Könige Gorboduc und seinen Räthen freilich nicht, welche die von der Kammerfrau bis ins Kleinste, in ihrer Abschlachtungs-Schilderung, hergerichtete Thyestes-Schüssel mit stieren Augen verschlingen, angesichts des Rückens, den ihnen eben nur der Geschlachtete zugekehrt, und von dem sie noch, so gut wie der Zuschauer und wir, ein Schulterstück mindestens in der Thür sehen mussten. Wo sie nicht gar — König Gorboduc und seine Räthe — nicht auch in's Einverständniss mit Porrex und der Kammerfrau verwickelt sind, um die Firma Norton et Comp. nicht zu compromittiren, und vor dem Krach zu bewahren! Und wohl auch gar König Gorboduc's Verzweiflungsschreie: „O Eubulus, oh, zieh dies mein Schwert mir aus der Scheide, und bohre mir's eiligst in die Brust! O verhasstes Licht! O bürdevolles Leben! O süsser und willkommner Tod! Liebwerther Eubulus, thu's, wir bitten Dich!" [1]) — nicht reine Verstellung ist! Untereinander abgemacht, nachgeäfftes, unter Einer Decke mit Porrex und der Kammerfrau, ja vielleicht auch — Wer steht fürs Gegentheil? — vielleicht auch mit dem Doppelthomasdichterpaar unter Einer Decke gespieltes Labdakos-Pathos — Alles erstunken und erlogen! — Alles! Chorus mit seinen zwei, von zwei sechszeiligen Strophen in die Mitte genommenen Octaven voll erbaulich lamentabler Klugsch — post festum, mit einbegriffen! Und am Ende auch der ganze fünfte, vollständig überflüssige, von wüstem, über fünfzig Jahre währendem [2]) Bürger-

---

1) Gorb.

O Eubulus, oh drawe this sworde of our,
And perce this hart with speede! O hatefull light!
O lothsome liefe! O sweete and welcome death!
Dere Eubulus worke this, we thee beseche!

2) Bis zur Zeit des Durwallo Molmutius, der 2200 Jahre vor Carl Stuart I. Grosbritannien zu einer Gesammtmonarchie erhoben hätte. Ein Stück, das jenen grossbritannischen Sagenkönig zum Helden hat und sich nach ihm betitelt, hat William Ronkins, der 1587 Schauspiele und Schauspieler heftig bekämpfte, verfasst, und noch ein anderes historisches Stück, in Gemeinschaft mit Richard Nathway, das Drama: Hanibal and Scipio, 1600 geschrieben. (S. Henslowe's Diary p. 97 u. 135).

kriegs-Redegepolter, angefüllten Act, von krachenden, mit parlamentarisch reichsräthlichen und aufständisch herzoglichen Zungen —, als Lunten, 600 vor Chr. abgefeuerten Kanonen schütternd, schallend und hallend — am Ende auch diesen fünften Rümpel-Krümpelact das fünfte Rad an Thespis in Redeschwall steckengebliebenem Karren, auch dieser nur ein Kuretentanzgepolter, ad hoc inscenegesetzt: um nämlich den schreienden Humbug einer conflict- und handlungslosen Rede-Tragödie zu übertäuben, und diesen Stein des Anstosses, worüber die Gorboduc-Tragödie den Hals bricht, anstelle des Saturn-Steines, als demosthenischen, behufs Staatsredeübung, im Munde herumgewälzten Kiesel, den Zuschauer schlucken zu lassen. In welchen Zustand die Gorboduc-Tragödie verläuft, erfahren wir durch Staatsraths Eubulus letzten patriotischen Noth- und Angstschrei, aus schwellender, von verhaltenen Staatsreden bedrängter Brust gestöhnt und geächzt:

Ach! Britenland liegt da, ein offner Raub,
Die sichre Beute künftiger Eroberung. [1])

In Ermangelung des Schluss-Chorus zum fünften Act, lassen wir ein Endreimsprüchlein, als verlornen Echoseufzer und letzten der „Bardenklänge aus der vaterländischen Wehmuthsschachtel", über die Trümmer der Gorboduc-Tragödie, des Prototyp der Staatsreden-Tragik, wehmuthsvoll hinhallen.

Die Gorboduc-Tragödie,
Liegt, ach und krach und o und weh!
Von erster bis zur letzten Stunde,
Verblutend da aus offnem Munde,
Dank Norton Sackville's Dichterbunde!

Gleichwohl aber, durch antikisirenden, euripideischen Anstrich, in der Geschichte der englischen Bühne epochemachend! Rücksichts dessen wir daher auch derselben eine über Verdienst und Gebühr umständliche Zergliederung schuldig zu seyn glauben durften, angeweht von dem Sturmwind des brausenden Redepathos, des ‚Pausback Aquilo', der mit vollen Backen alles Dramatische und Tragische aus der Tragödie hinausschnaubt, hinauspustet, hinausstürmt, und mit den dramatisch-tragischen Mächten,

---

1) Loe, Brittaine realm is left an open praye,
A present spoile by conquest to ensue.

mit der tragischen Handlung, tragischen Entwickelung, tragischen Katastrophe, mit dem tragischen Schicksal, mit Schrecken und Mitleid, mit allen Wirkungsgewalten der tragischen Kunst, wie Pausback Boreas mit den Harpyien auf König Phineus' Speisetafel, reinen Tisch macht, und nur die Expectorationen von König Gorboduc's Staatsräthen, in Musterstücken der Staatsberedsamkeit als Klugsch — Rath, zurücklässt, wie Pausback Boreas die Herzensentladungen der Harpyien, als solche, dem thrakischen Könige auf Präsentirschüsseln, und als Ausdruck ihrer innersten Empfindungen und von den Harpyien gespendeten geheimen Cabinetsraths, nach Vertreibung der adlerklauigen Schicksalsvögel mit Bärenohren, als ihr unantastbares Vermächtniss, überreichte. Fürwahr! Von der ersten schulgerecht antikisirenden englischen Blankvers-Tragödie eine eigenthümliche Nutzanwendung der aristotelischen Lehre von der tragischen Reinigung der Leidenschaften! Dem Verdict des englischen Geschichtsschreibers seiner Landesbühne über die Gorboduc-Tragödie kennen wir nicht im ganzen Umfange beipflichten; „Ferrex und Porrex“ — so äussert sich derselbe — „muss sowohl im Plan wie in der Ausführung die meisten der Bühnenstücke, worin sich unsere Vorfahren zurzeit von dessen Abfassung ergötzten, weitaus übertroffen haben, doch möchte nicht in Abrede zu stellen seyn, dass der geschichtliche Vorgang sich darin mit mühsamer Trägheit fortbewegt, und dass der Dialog im Allgemeinen eben so schwerfällig wie das dramatische Gewebe ist, das er entwickelt. Die Reden sind in der Regel von höchst langweiliger Weitläufigkeit, und die Gedanken und Empfindungen über die Gebühr gemeinörtlich und verbraucht“. [1]) Inbetreff des letztern Punktes weicht unser Urtheil ab. Die Reden an sich betrachtet, ihre übermässige Länge zugestanden, und abgesehen von ihrer Barheit an dramatischem Fortgang und Gehalt, als wollte die Tragödie für die ihr abhanden gekommene Schicksalswage durch das blosse unausgesetzte Spielen der Zunge

1) 'Ferrex and Porrex must have been vastly superior both in design and execution to most of the performances by which our ancestors, about the period when it was written, were delighted; but it cannot be disputed that the dialogue is generally as weighty as the plot it developes. The speeches are usually of most tedious extent, and the thoughts and sentiments more than sufficiently trite and commonplace'. (II. 484),

schadlos halten — dieses Grundgebrechen dahingestellt; so scheint uns das Dialogische gerade, was Stylform, äussere dramatische Haltung, Angemessenheit, ja selbst was rednerisches Gesinnungs- und Empfindungspathos anbelangt, die erste, wo nicht einzige würdige Studie für die Hauptvertreter der Shakspearischen Vorschule; eine Studie, die, angedeutetermassen, Shakspeare selbst nicht verschmäht haben mochte. Wie der 'Mirror of Magistrates' ein Mittelglied zwischen Lydgate und Spenser, so bildet die Gorboduc-Tragödie ein Verbindungsglied zwischen der schulclassischen Hoftragödie beim Regierungsantritt der Königin Elisabeth und der als romantisch bezeichneten Tragödie der unmittelbaren Vorgänger Shakspeare's im achten Jahrzehnt des 16. Jh., welcher Shaksp. das documentale, die Verschmelzung beider Kunststyle zu poetisch-dramatischer Mustergültigkeit besiegelnde Gepräge des Romantisch-Classischen für alle Zeiten aufdrückte. —

Wie, wenn wir nun mit einem Rhodischen Kolossus-Schritte über sämmtliche anderweitige, die sothane Shakspeare-Vorschule aus den achtziger Jahren des Elisabeth-Zeitalters mit den Schul-Stücken, bis zurück ins sechste Jahrzehnt, verbindende Mittelglieder hinwegsetzten, frischweg in dieser Vorschule Fuss fassten, und die ganze Flotille dieser Dramen, wie der rhodische Koloss die Masten der zwischen seinen Beinen durchsegelnden Schiffe, unter dem Textstrich vorüberfliegen liessen? Richard Edwards[1]) oben

---

1) Aus Somersetshire, um 1523 geb.; zu Oxford im Corpus Christi College erzogen. 1547 daselbst M. A. Nach London zurückgekehrt, liess er sich in Lincoln's Inn aufnehmen. 1561 ernannte ihn Königin Elisabeth zum Master der Singeknaben an der königlichen Kapelle (Royal Chapel). 1566 liess er vor der Königin, anlässlich ihres Besuches zu Oxford, das schon berührte, verschollene Stück 'Palamon and Arcite' in Christ Church Hall aufführen. Edwards starb im October desselben Jahres. Ein Epitaph von Thomas Twine nennt ihn „die Blume unseres Reiches und den Phönix unseres Zeitalters". ('The flower of our realm And Phoenix of our age'). Die Asche zum Phönix kann R. Edwards jedenfalls aufweisen. Meres, in seinem Witzschatzkästlein, seiner 'Palladis Tamia' (1598) bezeichnet Edwards als 'one of the best for Comedy' Einen der Besten im Lustspiel. Die Verification dieses Wahrspruchs muss sich bis zur Auferstehung der todten Komödien vertrösten, wozu auch Edwards' gehören, sämmtlich spurlos gestorben und verdorben. Von Edwards' dramatischen Leistungen hat sich nur Damon und Pythias erhalten, die er im Prolog Tragicomedie

bereits signalisirte Tragiekomödie, 'Damon und Pythias', vorauf; George Gascoigne's gleichfalls schon in Sicht genommene

---

nennt, Lord Rurghley aber 'Tragedy'. Sie behandelt den Stoff von Schiller's „Bürgschaft". In erster Ausgabe erschien das Stück 1571, die zweite ist von 1582. Abgedruckt in Dodsleys 'Old Plays' und in C. W. Hazlitt's 'Collection' Vol. IV. Edwards dichtete auch lyrische und sonstige Poeme, die theils gedruckt, theils handschriftlich auf dem Br. Mus. für Liebhaber zu geniessen. Proben liefert Warton (IV. 86). Von seiner gereimten Tragikomödie Damon und Pythias sagt Collier: „Die ernsten Partieen sind einförmig und schwerfällig, und die leichteren Scenen grotesk ohne Humor" (The serious portions are unvearied and heavy, and the lighter scenes grotesk without being humorous. III. 4). Unter anderen Ungereimtheiten in dieser gereimten Tragikomödie, worin das Tragische Lachen und das Komische Schrecken und Mitleid erregt, führt der Tragikomiker den Kohlenbrenner Grim, Grimme oder Grimm ein, den verschwarzten Köhler von Croydon, der an König Dionys Hofe, des Tyrannen, mit dessen Lakayen Colloquien kohlt über seine Hose, mit einem kurzen und einem langen Bein, wie seine unregelmässigen Jamben, und über seine dessgleichen Nase, von Doppelverslänge, aber, wie die Jamben, ohne Cäsur und wie die Hosen ohne H—

'Good for none but suche as have no buttockes'
„Gut nur für solche, die keine Hinterbacken haben."
(p. 72 Hazl.)

An Dionysius, des Tyrannen, Hofe, bewirbt sich Köhler Grimm, mit Hülfe der Lakayen, um einen Lehrstuhl an der Universität zu Syrakus. Aber, frägt Lakay Will die Hose — wie in aller Welt und um aller Hosen willen ohne Sitzfleisch, wie mag der Edle auf dem Lehrstuhl sitzen? Ein Docent kann sich allenfalls ohne Kopf behelfen, aber ohne buttockes? — Lakay Jack schlägt einen künstlichen von Leder und stählernen Spannfedern, einen cul postiche vor, mit dem sich aber erst Grimm, der Köhler von Croydon, bei der Facultät ausweisen müsse, um die venia docendi zu erhalten. Grimm, ausser sich vor Entzücken, fällt dem Lakay Jack um den Hals. In den Armen liegen sich Beide und weinen vor Schmerzen und Freude, als Probevorspiel zu der schliesslichen Umarmungsgruppe von Damon und Pythias. 'Oh, my Pythias! my noble pledge, my constant friend'! Hingerissen, ruft Dionys, der Tyrann, sein berühmtes: „Ich sey, gewährt mir" . . . 'My greatest glory shall be to be counted a perfect friend." (p. 101). Jack, Wyll und Grimm mit dem cul postiche werfen sich in eine ähnliche Dreifreundschafts-Bundesgruppe, mit solcher Vehemenz, dass dem Köhler Grimm hinten die Hosennaht platzt und die nates, die falschen nämlich, der Kunstp—, in seinem ganzen Umfang zum Vorschein kommt. König Dionys dies bemerken, sich aus der Umarmungsverschlingung mit Damon und Pythias, als Dritter im Bunde, losreissen,

Euripides-Tragödie, 'Jocasta'; R. Wilmot's, 'Tancred and Gismunda'; und was noch an dramatischen Fahrzeugen drum

---

den Pincenez auf die Nase klemmen und vor dem Anblick wie festgezaubert dastehen, war für einen Kunstenthusiasten wie Dionys, der Tyrann, ein Stegreifsprung. Der ganze Hof versammelte sich um den König, in Staunen verzückt, wie der Gebieter. Als Dionys der Zweite, im Bunde der Dritte, von den nun auch aus der Umarmungsgruppe mit Croydon-Grimm gelösten Lakayen, Anlass und Entstehung des Kunstwerkes erfährt, ernennt er den Köhler auf der Stelle zum ersten Ehrenprofessor der Buttockologie an der Syrakuser Universität, und erlässt noch selbigentags ein Handschreiben an seinen Unterrichtsminister, mit dem Befehl, dass künftighin keine Professur, als aufgrund eines Kunstp— und nach strenger Besichtigungsprüfung von seiten des gesammten syrakusischen Universitätssenates, mit dem Unterrichtsminister an der Spitze, ertheilt werden soll. Das pseudoproktische Kunstwerk — so bestimmt das königliche Handbillet ferner — muss, in Form und Inhalt, genau nach Köhler Grimm's seinem gearbeitet seyn, mit der selbstverständlichen Maassgabe der individuellen Unterlage, und im Verhältniss der höheren Rangstufe vom Ehrenprofessor aufwärts, zunehmend an Umfang beim ausserordentlichen, und das Maximum erreichend beim ordentlichen Professor, damit jeder, seines Ortes, den Lehrstuhl würdig und vollständig ausfülle. Zum Andenken an die Stiftung einer ersten Ehrenprofessur auf der Hochschule von Syrakus — schreibt das Handbillet weiter vor — ist hinfüro das ganze Professorcollegium unter dem gemeinsamen Amtstitel: „Ehrenprofessorat" zu qualificiren, und werden demgemäss drei Klassen errichtet: Ehrenproktoprofessur erster, zweiter und dritter Klasse, solchergestalt, dass der Ehrenprofessor stricte sic dictus, hinsichtlich der Prokto-Ehrenwürdigkeit, in die erste und oberste Klasse zu setzen ist. Da diese Stiftung eine der Amtserhöhung des Allerehrenwerthesten entsprechende Erweiterung der Amtstracht, respective der Hosen, bedingt, so hat der Universitätssenat die erforderlichen Maassnahmen zu treffen und das genommene Maass dem Hofschneider einzureichen, der die bezüglichen Hosen auf königliche Kosten herzustellen, beauftragt ist". In Richard Edwards Tragikomödie Damon und Pythias, wo Obiges leider nur andeutungsweise und zwischen den Zeilen zu lesen, lässt König Dionys, im Hinblick auf Köhler Grimm's Kallopygos-Blösse, aus seiner Garderobe, vom Obergarderobier Eubulus, ein Paar Büxen bringen*), eine à tous cas-Pluderhose,

---

*) Dionysius.
Eubulus, make haste to fet (fetch) new apparel fit
For my new Friend.
Eub. I go with goyful heart. O happy day . . . (Here. entereth Eubulus with new garments).

und dran hängt. Die ,Six old Plays', die „Sechs alten Stücke", berühmt als Grundlagen von sechs shakspearischen Schauspielen,

maassen die königlichen Buttockes von aussergewöhnlicher Peripherie, die denn auch dem Köhler wie angegossen passt, zu Dionys, des Tyrannen, stillvergnügter Lust bei dem Hintergedanken an die pompöse Pumphose, in welcher dermaleinst sein anwartschaftlicher postiche prangen wird, den er als Schulmeister zu Korinth sich anzuschnallen berufen ist; wonnetrunken schon in der Vorschau schwelgend: wie er über ein kleines, als schreckengebietender Proktotympanist, zu Korinth den Schuljungen ihren, als Naturproduct und in paradiesischem Zustande in puris naturalibus überlegen und pauken wird; dieweil der Seinige, als kunstreich ausgepolsterter Pseudoproktos, als vollendetes Kunstwerk, ein lederner Dionys gleichsam als Schultyrann, sich darüber im stillen kitzeln und dazu wird lachen können.

Gleich uns, muss Thomas Warton alle diese Incidenzen in Richard Edwards' Tragikomödie zwischen den Zeilen gelesen haben; sonst würde er nicht im Widerspruch zu Collier, der kein solches zwischen den Zeilen lesendes Sonntagskind ist, in den Rüpelpartieen des Stückes „einen gewissen Grad von niedrigem Humor entdeckt haben, der, seiner Vermuthung nach, die Königin höchlich ergötzt haben müsste": 'There is some degree of low humour — which I presume was highly pleasing to the queen (a. a. O. IV. 110). Eine Berührung unseres Richard Edwards' mit Shakspeare hätten wir noch zu verzeichnen; durch den Kesselflicker Sly nämlich, dem Shaksp. für sein Vorspiel zur 'Bezähmten Widersp.' oder sein Vorarbeiter, der Verfasser des alten Stückes, 'The Taming of the Shrew', aus R. Edwards' 1570 erschienenen Sammlung kurzer, komischer Erzählungen in Prosa entlehnt haben soll (Warton IV. p. 118). Collier bezweifelt die Existenz dieser Sammlung, von welcher jetzt keine Kunde verlaute: No such collection is now known to be in existence'. (III 78. a.)

Von der lustigen Komödie „Grim, der Köhler von Croydon", dem deutschen Leser aus Ed. v. Bülow's 'Alt-Englische Schaubühne" (Berlin 1831) bekannt, gelegneren Ortes!

Die, von George Gascoigne, nach den Phönissen des Euripides, bearbeitete, in Gray-Inn 1566 aufgeführte Tragödie 'Jocasta', ist mit der wiederholten Angabe, dass sie, nach Gorboduc, die zweite in Blankversen verfasste Tragödie und der erste Versuch ist, ein griechisches Stück auf die englische Bühne zu bringen, für uns abgethan und erledigt worden. Wie Sackville an Norton bei Ferrex und Porrex, so hatte Gas-

Dionys.

Put on these garments now, go in withe me the jewet of my court.

„Ziehe diese Hose an und komm mit mir hinein, Kleinod meines Hofs!"

Damon's Diener Stephano ruft dem König ein jauchzendes 'Vive le roy' nach:

Vive le roy, with Damon an Pithias in perfect amity.

ungerechnet, deren nähere Würdigung, gelegentlich der Besprechung je eines dieser Shakspeare-Stücke, wir uns vorbehalten.

---

coigne bei der Jocasta den Francis Kinwelmarsh und sogar noch einen dritten, Christopher Yelverton, zu Mitarbeitern. Und, wie in der Gorboduc-Tragödie, so geht auch in der 'Jocasta' jedem Act sein dumb show vorauf.

Die Mitarbeiterschaften vermehren sich, wie Falstaff's steifleinene Kerle. Das in Inner-Temple 1568 vor Königin Elisabeth gespielte Stück: 'The Tragedy of Tancred and Gismund'*) zählt fünf Stück Verfasser, von denen je einer auf einen Act kommt. Dasselbe beruht auf der bekannten Novelle des Boccaccio, der 30. in Paynter's kurzvorher erschienenem 'Palace of Pleasure'. In gereimten Versen trägt doch jeder Act, wie ein Processions-Paukenesel die Trommeln, ein dumbshow vor der Brust, und einen Chorus auf dem Rücken. Seines eigenthümlichen Abzeichens ist das Stück das erste nach einer italienischen Novelle verfasste englische Drama. In diesen Zeitraum fallen auch Jasper Heywood's englische Seneca-Tragödien, mit neuen Scenen und Chören ausgestattet und in Gemeinschaft mit Alexander Neryte (Oedipus), John Studley (Medea Agamemnon), Thomas Neue (Octavia), und Thomas Newton (Thebais) bearbeitet. Weitere 52, von 1560—1580 am Hofe gespielten Stücke, worunter 18 „classische" nach antiken Stoffen und Geschichten, führt Collier im Paradegänsemarsch vor (II. 22. 23) — ein Schauspiel für Götter, für unterirdische chthonische Götter, und im Dienste des Abfuhr- und Kehrichtdämons Picumnus, scharwerkende Abschreiber. In jener Zeitepoche treten auch Nachzügler der Moralplays auf, aber nicht ächtbürtige, will sagen, gehirnbürtige Begriffsfiguren der reinen Allegorie; sondern Bastarde von Geschichtspersonen und Personificationsschemen. Wie z. B. „The History of Sir Clyomon and Clamydes' und 'A knack to know a knave'. „(Kunstgriff, um einen Schelm zu erkennen".**) Wir werfen sie in den Puppenkasten der schon abgespielten Stücke ähnlichen Schlages zurück; dem Theaterdirector, Ed. Alleyn, unverwehrt, letzteres wieder daraus hervorzulangen und nach 1592 auf die Bühne zu bringen, mit des Hofnarren Kemp, Nachfolgers von Tarleton, seiner Zeit mit Beifall überschüttetem Rüpelspiele, 'Merriments of the men of Goteham', das aus einer Scene besteht, worin ein Hufschmied und ein Schuhflicker sich darüber streiten, wer von ihnen dem Könige eine Foppbittschrift (mock-petition) überreichen soll. Doch könnte Kemp's einst vielbelachtem, jetzt aber selbst lachendem, wie Yorick's modernder Schädel, nämlich grinsendem Hanswurstspiele, doch noch unser Glockenhaus das Stündchen möglicherweise schlagen. Hatte doch Yorick's, von der Todtengräberschaufel em-

---

*) Collect. Hazl. Vol. VII. Im Druck erst 1591 erschienen.

**) Dodsley-Collection (Hazl. IV).

Wie wenn wir Shakspeare's nächst unmittelbare Vorgänger, die Haupthähne versteht sich, ohne Federlesens zurstelle vor die kritische Klinge nähmen? —

---

porgeworfener Schädel auch nicht gedacht, dass Hamlet über seine Merriments scherzhafte Betrachtungen anstellen würde; Merriments freilich, die noch heute ergötzen, und 'Merriments' bleiben werden, wenn unsere und unserer Nachkommen Schädel gleichfalls Yorick-Schädel geworden.

Den Kampf ums Daseyn zwischen Venus und Fortuna, der Göttin der Liebe und der Göttin des Glücks, behandelt das an beiden Enden mythologische Götter- in der Mitte irdische Liebesspiel: 'The rare Triumphs of Love and Fortune' (die seltenen Triumphe der Liebe und des Glückes), aufgeführt vor the Queens most excellent Majestie, ohne Jahreszahl, gedruckt aber 1589 4. B. l. Schauplatz: Olymp, abwechselnd mit dem Landgebiet, mit der terra incognita des Duke Phizantius. Und wie das Liebes-Glücksspiel ein Mischspiel von olympischen und herzoglich phizantischen Erdgeborenen ist, so stellt es ein Durcheinander von Blankversen und Reim-Jamben vor, zu einer Zeit, wo Marlowe bereits den, bis auf ihn hofsässigen, Blankvers auch auf öffentlichen Theatern eingebürgert hatte. Die Götterversammlung auf dem Olymp bringt das enfant terrible, die Furie 'Tisiphone' in Aufruhr; als Anklägerin der Venus, die Fortuna's Macht zu stürzen beabsichtige, um die Weltherrschaft an sich zu reissen. Während Tisiphone die Glücksgöttin, auf Jupiter's Geheiss, aus der Unterwelt vorladet, plaidirt Venus pro domo und bestreitet der Fortuna jegliches Recht und jegliche Macht über Geist und Herz, die ausschliesslich unter ihrer, der Liebesgöttin, Hochgewalt stehen, sich krümmen und schmiegen. Hinc illae lacrymae*), ruft sie, von Anfang herein feiernd den rarsten Triumph, mit dem Reim 'me' auf lacrimae. Nach dem Plaidoyer der inzwischen vor der olympischen Anklagebank erschienenen Fortuna, hebt Jupiter im maassgeblichsten Hofmetrum, dem Blankverse, die Sitzung auf, die Parteien bedeutend: „Der Worte sind genug gewechselt, lasst mich nun auch Thaten sehen!" Erprobe Jede von Euch ihre Macht an dem prinzlichen Liebespaar; Prinz Hermione, auf den Namen von der Geliebten des Orestes getauft, und Fidelia, Tochter des Herzogs

---

*) Ven.

But thence this hot despite: Hinc illae lacrimae
Because, I say, she (Fortune) should not prove herself of power with me.
— — — — — — — — — — — — —
She never grieves the groaning mind —
But I torment the mind that never felt relief.

Thomas Hughes

zunächst, Verfasser des in Blankversen geschriebenen tragischen Stückes:

The Misfortunes of Arthur[1]

(Arthurs Missgeschicke).

Der Chronologie nach, gebührte freilich so manchem anderen unter Shakspeare's dramatischen Bahnbrechern oder Strassenebneren

---

Phisantius. Mit der durch sechs Dumb shows*), die Mercur aus der Unterwelt citirte, illustrirten Gerichtsverhandlung hebt Jupiter zugleich den ersten Act auf.

Den irdischen Kampfplatz für die Liebes- und Glücksgöttin eröffnet der zweite Act am Hofe des Herzogs Phisantius, Herrschers eines im Monde belegenen terra incognita-Gebietes, woraus, eines schönen Morgens, des Herzogs Tochter Fidelia verschwindet, um ihrem, auf Anstiften ihres Bruders, Armenio, verbannten Geliebten, Hermione, nachzulaufen. Als sie ihn eingeholt, findet das wiedervereinigte Liebespaar eine Zufluchtsstätte bei einem alten Nekromanten und Einsiedler, Namens Bomelio. Prinzessin

---

1) Eine Randbemerkung unter der 'Introduction' giebt an: 'The misfortunes of Arthur (Uther Pendragon's son) reduced into tragical notes by Thomas Hughes one of the society of Gray's Inn, and here set down as it passed from under his hands, and as it was presented, excepting certain words and lines, where some of the actors either helped their memories by brief omission, or filled their acting by some alteration; with a note in the end of such speeches as were penned by others'. Die Aufführungszeit und Ort meldet die Notiz über die 'Edition': presented to her Majestie by the Gentlemen of Grayes-Inne, at her Highnesse Court in Greenwich, the twenty eight day of Februarie in the thirtieth yeare

---

*) Als gegenseitige stumme Belastungs- und Entlastungszeugen, verbildlichen die sechs Erläuterungs-Pantomimen abwechselnd drei Liebes- und drei Glücks-Schlachtopfer unter Begleitung von Musik und Vulcan's Rüpelspässen. Auf Troilus' und Cressida's Show verunglückter Liebe, das seinerseits Vulcan mit jener alten Bierbrauerin illustrirt, die beim Missrathen ihres Ale sich den H— kratzt, ('that was like the old wife, when her ale would notcome, — scratched her bum') — folgt Alexander des Grossen Show, des von Fortuna genarrten Glückskindes. Königin Dido, Pompejus und Cäsar, Leander und Hero, rücken nach einander ein. Eigentlich nur fünf Exemplifications-Stammspiele, die aber, selbstredend, fünf gerade sechs sein lassen, wenn man, wie Collier, zwischen Pompejus und Cäsar, statt 'and' ein Komma setzt, wozu allerdings Beider Glückspechvögel schliessliche Glücksspiel-Misere berechtigt.

aus den achtziger Jahren des 16. Jahrh. der Vortritt. Wir achten es jedoch zweckmässiger, die Reihefolge der unmittelbaren Vor-

Fidelia wird von ihrem Bruder, dem, nächst Fortuna, grausamsten Feinde*) ihres Geliebten, verfolgt mithülfe des schimmeligen Schmarotzers Penulo, in der Klause des Zauberer-Eremiten entdeckt, von diesem aber stehenden Fusses in einen dumb-show-Prinzen verzaubert, stumm gemacht, mundtodt. Nun ruft Venus Triumph, und schliesst Fortuna mit dem Sprüchwort: „Noch ist nicht aller Tage Abend", den dritten Act, den des Nekromanten Knecht und Rüpel, Lentulo, im Zwiegespräch mit dem, ihm gegenüber, sich als Hofnarr spreizenden Penulo, die ebenso ausserordentlichsten, wie vergeblichsten Anstrengungen macht, mit dem tauben, durch die Schwarzkunst des Nekromanten taub, stumpf und, wie Prinz Armenio, dumm (dumb) gezauberten Salze tölpischer Spässe zu würzen. Im vierten Act giebt der Nekromant, auf des Herzogs Phisantius' in-

of her Majesties most happy Raigne. At London. Printed by Robert Robinson 1587. 8⁰. Bl. 1.

Acht Mitglieder der society of Gray's Inn hatten bei dem Stücke die Hand im Spiele. Nächst Thomas Hughes, dem Verfasser des ganzen Körpers und Grundstocks der Tragödie, schrieb William Fulbeke**) zwei versificirte Reden (speeches) über die Darstellung, die der alten gedruckten Copie beigeschlossen sind. Nicholas Trott, über den nichts Biographisches vorhanden, lieferte die 'Introduction' in Blankversen, eine glorificirende Ansprache an die Königin, deren Huld das von Astrea's rechtsbeflissenen und für ihr Studienfach begeisterten Jüngern an's Licht beförderte Drama empfohlen wird. Francis Flower, der die Chöre zum ersten und zweiten Act schrieb. Christopher Yelverton, schon als Gascoigne's Mitarbeiter bei der 'Jocasta' erwähnt, zu welcher er den Epilog schrieb; Francis Bacon, kein geringerer, als der grosse Begründer der neuen Inductions-Philosophie und Naturforschung, der damals 28jährige Bacon v. Verulam, und John Lancaster, diese drei entwarfen die dumb

*) Herm.

Sever'd by Fortune and our cruel foe,
My lord her brother Prince Armenio

klagte Hermione, vor dem Antritt seiner Verbannungsreise, dem spasslosen, aber heimtückischen Parasiten Penulo. Hierauf schliessen Fortuna und Venus den ersten Act; jene mit einen hohnverkündenden Triumph; Venus mit der Vertröstung auf den Schlusstriumph: „Wer zuletzt lacht, lacht am besten": you have begon, but I must make an end".

**) geb. 1566. Berufen als juristischer Schriftsteller, veröffentlichte im Jahre der Abfassung dieser Tragödie eine Schrift unter dem Titel: 'Christian Ethics'.

gänger Sh's. aus dem Charakter der bezüglichen Stücke zu bestimmen, jenachdem derselbe durch ahnungsvolle Vorzeichen das

---

ständiges Bitten*) das Entzauberungsmittel an — wirkend, kraft welchen Gegenzaubers? Zum Entsetzen des Herzogs erklärt der Magier, dass nur dessen Tochter, Fidelia's, Blut, auf die Zunge des verstummten Bruders geträufelt, ihm die Sprache wiedergeben könne — „tödten meine Tochter?" — schreit der Herzog ausser sich — „Ei was tödten"! — Nur ritzen unter der Brust und ein paar Tröpflein vom Herzblut, als kostbarste, feinste Quintessenz „des ganz besonderen Saftes", auf die Zunge gethan!**) Spiegelfechterei! Nicht Ein Tröpfchen Blut soll Fidelia verlieren, mag Armenio's brüderliche Zunge darüber bis zum Schluss des fünften Acts stumm bleiben! Im Umsehen hat der Zauberer die Prinzessin vom Hofe wieder nach seiner Klause entführt, wo Hermione im Versteck zurückgeblieben war und — o Schrecken! — mittlerweile des Nekromanten Teufelsbücher und Höllenzwange ins Feuer geworfen, aus

---

shows zu den Acten. Endlich als achter Theilhaber an der Tragödie von „Arthur's Missgeschicken" ein sonst unbekanntes Mitglied der Gray's-Inn-Gesellschaft, Perruddock geheissen, welcher, unter Beihülfe von Fr. Flower und John Lancaster, die Vorrichtungen und Zusammensetzung des Stückes bei Hofe leitete ('directed the proceedings at court'). (S. Dosdley-Collection ed. C. Hazl. Vol. IV. p. 251 'Mr. Collier's Preface' zu der Tragödie.) Lebensgeschichtliches über den eigentlichen Urheber des Stückes über Thomas Hughes, wissen die Herausgeber und Literaturhistoriker gerade so viel, wie über Flower, Lancaster und Perruddock, zu berichten, nämlich Nichts.

Das einzige existirende Exemplar des Drama's: 'The Misf. of Arthur' befindet sich in der Garrick-Collection und gehörte früher dem berühmten

---

*) Duke.
— — — — I pray thee then with speed
Provide for our relief: recover this my son,
Unto his speech, whom here thou seest before us to be dumb.

**) Bom.
You kill your daughter! fie no point so.
Her dearest blood in tenderest part me will show:
'Tis in her paps, her dugs for der be de tenderest part,
And de blood de dearest; it comes from de heart.
So she be prick'd a little under de breast,
And wash his tongue a, he speak wit de best.

Bedeutet den geängstigten Herzog Vater unser Teufelsbanner und Waldbruder, Bummel Bomelio, der sich für einen Franzosen ausgiebt, in gewälschtem Englisch.

grosse Gestirn ankündigt, ähnlich jenen vor Sonnenaufgang die Natur durchzitternden Schauern, worin die alten Deutschen den als

Abscheu gegen die gotteslästerlichen Scharteken*), denen sich sein Vater, — ja als seinen, von Phisantius Erzeuger, verbannten Vater hatte sich schon Bomelio dem Hermione bekannt — aus Verzweiflung und als Studien, imzwecke seiner Rache, hingegeben. Hei, wie triumphirt nun Fortuna über Venus, beim Anblick des, ob dem Verlust seines Zauberbuches, von Raserei, Tobsucht**) und zuletzt von einem todesähnlichen Betäubungsschlafe, zur Verzweiflung des Liebespaares, übermannten Bomelio! Mit welchem Siegesfrohlocken überlässt Fortuna jetzt ihrer dem fünften Act entgegenhoffenden Wettkampfsgegnerin den Schluss des vierten Acts! In welches, alle Triumphe der vier Acte übertriumphirende Siegesgeschrei bricht aber zuallerletzt der fünfte Act über Fortuna's nothgedrungene Vereinigung mit der Liebesgöttin aus! Nothgedrungen, um nur einen fünften Act möglich zu machen und ein Ende um jeden Preis, ob gut oder nicht, herbeizuführen! Nothgedrungen jedoch zuallermeist durch Mercur, der in Jupiters allerhöchstem Auftrag die Glücksgöttin beim Schopfe nimmt, und ihren ewig weiblichsten aller Weiberköpfe mit der Nase auf die gebotene Zustandebringung des fünften Actes stösst***);

Schauspieler Kemble. Der Fabelstoff ist aus dem schon bezielten Poem 'Morte Arthur' geschöpft, und in den Grundlinien auch von unserer Geschichte bereits angedeutet (s. oben S. 121 f., wo nebenbei bemerkt, statt 'Modred' überall Mordred zu lesen. Dieses 'r' ist in diesem Namen gewichtig. Eine nähere Angabe des Arguments und Inhalts mag hier gleich folgen:

Mordred, sonst als Arthur's Neffe bezeichnet, tritt in unserer Tragödie als Arthur's, Königs von Britanien, mit seiner Zwillingsschwester Anna, erzeugter Sohn auf. Siebzehn Jahre später forderte der römische Kaiser Lucius Tiberius den, infolge von Jul. Cäsar's angeblicher Eroberung Britaniens, pflichtschuldigen Tribut. König Arthur vereinigte die Heeresmacht von dreizehn britannischen Unterkönigen mit der seinigen, liess Reich und Gemahlin, Königin Guenevara (Ginevra) unter Obhut seines Sohnes Mordred, und setzte mit dem Heer nach Frankreich über. Nach einjähriger Kriegführung gegen Tiberius, schickte Arthur die Leiche des von ihm in der Schlacht getödteten Kaisers Tiberius, statt des geforderten Tributes, nach Rom. Während seines Vaters Abwesenheit verführte Mordred seine schöne Stiefmutter, Guenevara, und setzte dieser rühmlichen

*) — — — — his vile blasphemous books
My soul abhors as often as my eye upon them looks.

**) (He raves).

***) Ye stand to his conclusion of the cause.

Vôma wehenden Gott Wuotan zu spüren dachten. [1]) Oder ähnlich dem Brausen und Rauschen des „lebendigen Windes“, der in des

1) Grimm, d. Myth. S. 757.

so nachdrücklich, dass Bomelio darüber aus seinem Betäubungsschlaf erwacht, in dem Augenblicke, wo, auf Fortuna's und Venus' gemeinschaftliches Zureden, Fidelia von ihrem Vater, dem Herzog, sich die Paar Blutströpfchen, dicht am Herzen unter der linken jungfräulichen Brust, hatte entziehen lassen, die der Zunge ihres Bruders die Beredtsamkeit wieder einflössen, die ihr so theuer zu stehen gekommen; in dem Augenblick erwacht, als eben Venus die Identität von Hermione's verbanntem Vater mit dem hier in tiefem Schlaf versunkenen Zauberer, dem Herzog Phisantius, vor dem ganzen Hofe, verkündet*)! Auf den Schlag der zwölften Stunde aller fünften Komödienacte, die, nebenbei gesagt, alle insgesammt Abschlussacte von Liebes- und Glücksspiel-Komödien, von 'Lances de amor y fortuna'**) sind, wenn auch keine calderonischen, bessere jedenfalls als diese „raren Triumphe von Liebe und Glück“ — Bomelio erwacht gerade beim entscheidenden Schlag der letzten Stunde,

That, mit Hülfe des Gilla, eines britischen Lords, durch Usurpation der Herrschaft über Britannien's Völker, Sachsen, Iren, Picten und Normannen, die er durch trügerische Versprechungen hinzuhalten wusste, die Krone auf. Als Königin Guenevara von Arthur's Einschiffung zur Rückkehr in sein Reich vernommen, übermannte sie eine solche Gewissensangst, dass sie, nach einem Verzweiflungskampfe mit ihrer blutschänderischen Liebe und mit den verbrecherischsten, zwischen Selbstmord und Gattenmord unschlüssigen Anschlägen, zum Rückzug in ein Kloster sich entschied. Seinen bei Dover landenden Vater empfing Mordred mit einem in Schlachtordnung aufgestellten Heer. Vom Vater in die Flucht geschlagen, griff der von Verbrecherwuth, Schmachbewusstsein und Schuldgewissenstollheit bis zur Raserei entbrannte Sohn seinen Vater und König nur mit einem noch teuflischeren Höllengrimme an. Die letzte Schlacht wurde zwischen Vater und Sohn zu Cornwall gefochten, wo, nach gegenseitiger Niedermetzelung von 120,C00 Mann, so dass auf beiden Seiten nur ein Restbestand von 20,000 Kriegern übrig blieb, Mordred von Vaterhand erschlagen ward und Arthur seine sagenberühmte Todeswunde empfing.

*) Ven.

His (Hermione's) father is the good Bomelio
That sleepeth here oppress'd with woe,
Whom Phalaris, thy father, on a falsce report,
In wrath and anger banished his court.

**) Gesch. d. Dram. XI. 2, S. 161 ff.

Propheten Vision, von den feurigen, augenvollen Rädern ausgeht. Solche zeichenvolle Vorhauche, solche Tagesanbruchs-Erweckungs-

---

um zu der Vermählung seines Sohnes, Hermione, mit Prinzessin Fidelia, seinen väterlichen Segen, im Verein mit dem des herzoglichen Brautvaters, zu geben. Ein Glück für die Glücksgöttin, Fortuna, dass sie sich zum Ziele legte! Denn äusserstenfalls hätte sich das blosse Liebesglück, als beglückendste der Beglückungen, als einzig wahrhaftige Glückseligkeit, auch ohne die wetterwendische Glücksgöttin auf der beflügelten Kugel, recht gut behelfen können. —

Ein Verbannter, ein Zauberer, der über die Naturkräfte gebietet, und seine Zauberkunst, nachdem er ein Liebespaar, seinen wieder erkannten Sohn mit der Enkelin seines fürstlichen Verbanners, ehelich verbunden, an den Nagel hängt; Magier und Einsiedler mit einem tölpischen, ihm tückisch gesinnten Knecht, — wenn das nicht embryonische Elemente zu Prospero und Kaliban sind, so streifen sie doch an solche so unverkennbar, dass wir, in Nachsicht mit der Ungeschicklichkeit, betreffs ihrer dramatischen Verwerthung vonseiten des Dichters, seiner Komödie, den „raren Triumphen", von denen ihm selber kein Tüpfelchen zufällt, — dass wir aus Rücksicht auf jene, sey's noch so weitschichtige Verwandtschaft einiger nicht unwesentlichen Fabelmotive mit denen in Sh's „Sturm", ein paar Blattseiten wohl gönnen durften.

Und warum nicht auch, gleich hier zurstelle, in unserm, jener altrömischen Fussboden-Mosaik (Asarotum) ähnlichen Mosaik-Kehricht, warum nicht eine Hand voll bunter Steinchen an das einzig selbeigene Bühnenstück des Thomas Nash*), des schon berührten Juvenal-Zoilus der

---

*) Sohn eines Geistlichen; geboren zu Lowestoft (Suffolk) 1567. Als Student in St. John's College zu Cambridge 1584 eingetragen. Den Grad eines B. A. erhielt er im Jahre 1585. Das College verliess er um 1587 In seiner Schrift „An almond for a parrot" (Eine Mandel für einen Papagey) giebt er Notizen über seinen Aufenthalt in Oberitalien. Als Autor trat Nash wahrscheinlich zuerst im Jahre 1589 auf in einem Pamphlet gegen Martin Marprelate, auch als Erster, der diesen Feind der englischen Kirche mit satirischen Waffen angriff. In London wurde Nash mit Rob. Greene bekannt. Dieses Freundschaftsverhältniss zog ihm eine langwierige, literarische Fehde mit Gabriel Harvey zu, dessen Angriffe auf seinen verstorbenen Freund Greene er scharf und heftig zurückwies. Harvey's Replik („The trimniming of Thom Nash") brachte einen Holzschnitt, der Thom. Nash in Banden zeigte, anspielend auf dessen Kerkerhaft wegen eines satirischen, nicht mehr vorhandenen Theaterstückes: 'The Isle of Dogs' (Die Hunde-Insel), dessen auch Fr. Meres in der Pall. Tam. erwähnt. Den Fehdekrieg zwischen Nash und Harvey hat D. Israeli in seinem Schriftwerk „Calamities of Authors" ausführlich behandelt. (Vol. II. p. 1—49.)

schauer wehten aber am erfrischend kräftigsten aus Marlowe's Stücken, die daher auch dem Tagesgestirn der dramatischen Poesie

---

englischen Satire, Angangs des 16. Jahrh., an die 'Pleasant Comedie called Summer's last Will and Testament; die „kurzweilige Komödie, genannt Sommers Wille und Testament" (gespielt zu Croydon vor der Königin Elisabeth 1592, gedruckt Lond. 1603 4°), — warum nicht eine Hand voll farbiger Stifte noch an das wunderliche Scenenspiel setzen, das selbst eine Komödien-Mosaik, eine 'Satura' (allerlei), im altrömischen, ein solches Bühnen-Potpourri bezeichnenden Wortverstande*) die den Mischteig also gleichsam zur Satyra, vorstellt, als deren englischer Oberkoch Thomas Nash gepriesen wird, dem selbst Thomas Lodge die mit Küchenlorbeer durchflochtene Nesselkrone reichen muss.

Eine schnurrige Komödie, traun, die keinen einzigen Bestandtheil einer solchen: Fabel, Handlung, fortschreitende Bewegung, Verwickelung u. s. w. aufzuweisen vermag! Eine Komödie, die ein durchgehender Kalauer ist, indem sie von Anfang bis Ende auf die Namensvetterschaft von Heinrich's VIII. Leibnarren, Will Summer oder Sommer, und der Jahreszeit Summer ihre dramatischen Ansprüche gründet! Will Sommer und Summers Will sind die vier Räder von Nash's Thespiskarren! Im Prosa-Prolog, den Will Summer, mit allerlei schulgelehrten Papierblumen aufgeputzt vorträgt, beruft er selbst die Komödie, die kein Schaustück,

---

Die Fehde wuchs der Behörde so über den Kopf, dass die Schmähschriften beider Kämpfer confiscirt und unterdrückt wurden. Nash's Gefängnisshaft wetteiferte in wiederholten Auflagen mit seinen Pasquillen. Wie seine Freunde und Genossen Greene, Marlowe und Peele, führte auch Nash einen lockern unordentlichen und wüsten Lebenswandel, und wie Jene, starb auch Nash eines frühen Todes. In dem 1606 erschienenen Schulstück „The Return from Parnassus" †) wird seiner als eines Verstorbenen gedacht.

Fitzgeoffroy's 'Affaniae' (1601) enthalten aber bereits ein auf Nash's Tod gerichtetes Epitaphium.

Fügen wir noch eine kurze Liste seiner namhaftesten Flugschriften bei: Return of the renowned Cavaliero Pasquill of England (1589) („Rückkehr des berühmten Cavaliers Pasquil von England", gegen Martin Marprelate gerichtet) vgl. S. 263. — Aehnlicher Tendenz ist das Pamphlet: „Have With you to Saffron Walden" 1596.

---

*) S. Gesch. d. Dram. II. S. 315, 'farciminis quoddam genus mixtum' S. 17.

†) The Return from Parnassus, or the Scourge of Simony, publiquely acted by the Students of St. John Colledge in Cambridge 1606. — (S. Ancient British Drama Vol. I. p. 49. — Hazl. V. IX.)

der Neuzeit unmittelbar voranwittern, wie das Schnauben und Schnaufen von Helios' Rossgespann dem Sonnenwagen. In Thomas

---

sondern nur eine Schau sey ohne Stück.*) Die Schufte, die Schauspieler, weist der seinen blossen Namen der Altweibersommer-Komödie vermachende und sie zum Narren haltende Hofnarr an: sich vorerst zu räuspern, die Nasen auszuschnauben, die Mäuler zu wischen, bevor sie auftreten; nicht zu spucken, noch zu husten; nicht an ihren Hosenlätzen, oder an den Knöpfen zu fummeln, wenn sie nicht wissen, wo sie die Finger lassen sollen — kurz, Gott zu dienen und feinsäuberlich zu agiren.**)

Jetzt tritt Will Summer's Namensvetter, der altersschwache, infolge der damals gerade, im Spätsommer 1592, herrschenden Seuche, siechmatte, todtkranke Sommer auf, gestützt auf die Schultern von Herbst und Winter, mit einem Trupp Satyrn und Waldnymphen, die ein auf den Grundton der Landplage gestimmtes Schwerenothsliedchen singen. Will Sommer bleibt auf der Bühne, aber als reiner Glossen-Possenmacher über die allegorischen Redefiguren des 'Show'; eine Art Pamphletist auf den Brettern, der die personificirten Jahreszeiten satirisirt und sie mit faulen Witzen, wie mit faulen Aepfeln hors de saison, bewirft. Todesmatt röchelt

---

Supplication of Pierce Penniless to the Devil 1592†) (Bittschrift des Pierce Penniless an den Teufel). P. Penniles schickt einen Boten, der sich für des Teufels Dienstmann ausgiebt, an den Fürsten der Finsterniss mit einer Bittschrift ab, des Anliegens, die Verdammniss und ewige Verfluchung, durch Jesum Christum unsern Herrn, zu verschärfen. Ferner, dass des armen Mannes Gott und des Fürsten Idol, das köstliche, infolge von Kerkerhaft, blasse und bleiche Gold baldigst befreit werde, damit er seinen Freunden, die seiner bedürfen, Hülfe bringe (p. 13). Dann folgt die Beschreibung verschiedener als Teufel geschilderter Laster. 'Greediness' (Habgier) in einem Wamms von beschriebenem Pergament, zugenestelt wie mit Häkchen von Wachs ('buttoned downe with labets of wax' etc). Sein Weib, Dame Niggardize trägt eine Schürze von veralteten Almanachs; in der Hand hält sie einen Pudding-Napf, das Tröpfeln ihrer Nase aufsammelnd, an Oeles statt ('baselliny up the droppings of her nose instead of oyle'), um Wolle damit zu fetten ('to sayme woel withall') (p. 15). Pride, Stolz, wird nach den verschiedenen Natio-

---

*) nay, 'tis no play neither, but a show. Dodsl. Coll. Hazl. Vol. VIII. p. 19.

**) Actors you rogues — clear your throats, blow your noses, and wipe your mouthes ere you enter . . . that none of you play with your codpiece points, or stand fumbling on your buttons, when you know not to bestow your fingers. Serve God and act cleanly.

†) 'from the first edition of 1592 etc.' Shak. Soc. 1842,

Hughes' Arthur-Tragödie regt sich nun zwar, im Pathos der zwei Hauptfiguren namentlich, ein Shakspearischer Vorhauch ungestüm

Sommer-Jahreszeit sein Hundstagsseuchenelend in den Busen von Herbst und Winter aus; ruft all' die Seinigen um sich, als Zeugen seines letzten Willens und Testaments.*) Ver--Frühling, stellt sich mit seinem moosüberzogenen und ins Gras gewachsenen Gefolge ein, trällernd ein Kuckukslied mit dem Kehrvers: 'cuckow, juy, juy pa—we, to—wit, to whoo'. Gleich hinterher Will Summer, sein satirisches Summer-Kuckuksei dem Frühling ins Nest legend. Nun holt dieser sein Abzeichen: das von der Mai-Feier unzertrennliche Hobby-horse und dessen steten Begleiter, den Morris-dance, der auch sofort Beine und Kittel in Schwung setzt, zum Aerger von Sommer-Jahreszeit, der von Ver Rechenschaft über seinen verschwenderischen Haushalt verlangt; und zur Belustigung von Sommer, königlichem Narrenschranz, der zum Morris-Tanz mit seiner satirischen Pritsche den Tact schlägt; zum allertödtlichsten Verdrusse aber für uns, die wir vor Sterbenslangerweile, schon bei Beginn dieses Letztwillensspiels, in den letzten Zügen liegen. Gälte es blos unserer geringfügigen Person, wir würden sie dem Leser zu gefallen, an Maulsperre und Gähnkrampf zugrunde gehen lassen. Allein auch unseres Lesers theueres Leben gefährden, seine Geduld von den vier Jahreszeiten, wie von vier hobby horses zerreissen lassen —? Lieber die beiden Sommer, sammt den drei andern Jahreszeiten, hobby horses und Morris-Tanz dazu, todtschlagen, noch bevor

nalitäten ausstaffirt: des Spaniers, Italieners, Franzosen Pride. Den dick- und hochnäsigsten Stolz tragen die klobigen Dänen zur Schau, soldatische Protzigkeit ('The most grosse and senseless proud dolts — are the Danes'). Wir Deutsche werden mit stillschweigender Verachtung übergangen. Um sich mit den in die Bettlerlumpen des damaligen Kaiserreichs gehüllten Deutschen mit Massmiliano's senza denari Schnappsack um die Schultern, zu befassen, dazu ist 'Pride' ein zu englischer Hochmuthsteufel. Er ahnt den Kampfeshelden Ulysses unter den Lumpen nicht, der die Bettlerlappen dereinst abschütteln, und in Schlachtenblut gefärbt, als unversehrten Reichspurpur aus Einem Stück anlegen wird. Auch dem, von seinen Brüdern verkauften Joseph gedieh der zerrissene blutige Rock, von des Vaters Thränen durchtränkt, zum prächtigen Königsmantel. Dem Plundermatz des damaligen deutschen Kaiserreichs erging es, wie dem Pathengeschenk, das in der chinesischen Erzählung der „gute Geist" dem armen Wiegenkindlein zurückliess, und das aus vielen kleinen, in ein Tüchlein gewickelten bunten Läppchen und Schnippelchen von Woll- und Seidenzeug bestand. Die Mutter des Kindes bewahrte aber das Bündelchen

*) Sum.

In presence of this honourable train . . .
Mean I to make my final testament.

und heftig; anderseits aber ward dieselbe wieder von der Seneca-Schultragik aus dem sechsten und siebenten Jahrzehnt, noch so

---

Summer sein Testament gemacht hat, und ihn letztgültig und letztwillig begraben, willig oder nicht! Dies unser letzter Wille! dem wir, behufs Beurkundung, Sommer's seinen, nebst Testament, als bleiernes Kapselsiegel anhängen.

Drücken wir den ganzen „Schwamm" zusammen, und quetschen ihm, mit dem letzten Willen und Testament, die letzten Tropfen als Geist und Seele aus!

Sonnenstillstand (Solstitium), Orion Bacchus auf einem Esel mit Epheu-Schabrake, Vertumnus mit Weihnachten (Christmas) und Nachwinter (Backwinter) haben sich, im Verein mit den übrigen Zeugen, um das Sterbelager des verscheidenden Summer's versammelt, jeder mit seinen Gewerbeschein, der ihm als Legitimationszettel aus dem Maule hängt und dem Will Sommer, der Hof-Pickelhering, wie Fulvia Cicero's Zunge mit Nadeln, mit satirischen Stichen acupunktirt. Nun fühlt Summer, dass seine und seines Komödientitels letzte Stunde geschlagen:

„Das ist der letzte Schlag, den meiner Zunge Glocke
Nun schlagen muss; mein letzter Wille den
Ihr sollt vollstrecken. Ueber meine Krone
Hab' ich bereits verfügt. Item vermach
Ich meine welken Blumen, Blätter, Kräuter,
An Leichen, sie mit selbigen zu bedecken;

---

sorgfältig auf. Zum feinen Mägdlein herangewachsen, kramte eines Tages die Kleine unter ihrem Tand, bekommt dabei Nasenbluten und greift rasch nach dem Bündelchen; steckt das Näschen hinein und lässt es darin ausbluten. Siehe da! Während dem Bluten schwillt und dehnt sich das Bündel gewaltiglich aus — entknüpft sich von selbst und lässt ein Prachtgewand hervorquellen, das reichste und herrlichste, das je ein Auge erschaut. Als der Kaiser von China zur Brautwahl die schönsten Mädchen des Reichs an seinen Hof entboten, war auch das arme Mägdlein im Prachtgewand, das ihre Schönheit noch weit überstrahlte, erschienen. Beim ersten Erblicken verliebte sich der Kaiser in die glänzendste der Aspirantinnen eines kaiserlichen Brautbetts, schön und leuchtend wie eine Göttin, und erhob sie zu seiner ersten Gemahlin und Kaiserin; Pierce Penniless Wamms aber blieb ewiglich, was es war: eine buntscheckige Suppliken-Jacke, zusammengestoppelt aus Mephistopheles' Plundersack. Pagina 41 sitzt der Flicken: Lobpreis der Poesie und ihrer Früchte. Als eine der letztern werden herausgestrichen: Die Sprachreinigung von Barbarismen, so dass selbst der gemeine Mann in London nach einer reineren Sprechweise strebt, als irgend eine Nation unter dem Himmel sich rühmen kann, ('and made the vulgar sort, here in London — to

entschieden, ja, in der gesättigtsten Form, so durchaus beherrscht, und bekundet zugleich auch durch Uebertragung dieser Form auf

---

Den Dienern grosser Herren meine schatt'gen Gänge.
Die lieblich freie Luft und würz'gen Düfte
Vermach' ich der Stadt Croydon und Umgegend.
Mühseligen Arbeitern meine Hitze
Und Schwüle. Meine Trockniss, meinen Durst
Der Trunkenbolde unlöschbaren Kehlen.
Dem Herbste meine Früchte, meine Murmelquellen,
Des süssen Schlafes Musikanten, diese
Vermache ich den wohlgestimmten Ohren
Der Missvergnügten, um in Schlummer, wenn
Sie lauschen, ihre Sorgen einzulullen.
Und nun, ihr Worte, nehmt im vollen Schmuck
Des Fluges Richtung zu Elisa, jener
Höchst heiligen Frau, der nur Heilige
Und Engel dienen dürfen. Alle meinen
Noch übrigen schönen Tage, so verfüg'
Ich, sollen ihr aufwarten, bis sie wieder
Zurückgekehrt. Autumnus, Dir gebiet, ich,
Sey ihres Winks, nach meinem Tod, gewärtig.
Bewirthe sie mit deinen reichsten Früchten;
Entblättre nicht die Lauben, wo sie sass.

---

aspire to a richer puritie of speache than is communicated with the communalitie of anie nation under heaven'). „Die Tugendhaften ermuthigen die Poeten zu noch höherer Tugend. Den Lasterhaften sind sie höllische Schreckgespenste, die sie nach dem Tode mit ewiger Schande heimsuchen. Solche, die weder Gott noch Teufel fürchten, hält des Dichters Feder in Respect" ('Those that care neither for God nor the divell, by their ('the poets') quills are kept in owe') „Poesie ist der Honig aller Blumen, die Quintessenz aller Wissenschaften, das Mark alles Witzes und die Sprache der Engel". ('Poetry is the hunny of all flowers, the quintessence of all cyences, the marrowe of witte, and the very phrase of angels'). Unus et alter assuitur pannus. Pag. 59. zeigt einen solchen, die Schauspiele schmückenden Purpurlappen: 'The defence of Playes': „Wie würde das den tapfern Talbot, den Schrecken der Franzosen, erfreut haben, wenn er hätte denken können, dass, zwei Hundert Jahre nach seinem Tode, er wieder auf der Schaubühne siegen würde ('he should triumph againe on the stage'), und dass seine Knochen wieder mit den Thränen von mindestens 10,000 Zuschauern würden einbalsamirt werden, die in dem Tragöden, der ihn darstellt, ihn selbst frisch blutend zu sehen meinen". Dazu bemerkt der Herausgeber, Collier, in einer Note, „die Stelle bezieht

einen vorzugsweis romantischen Fabelstoff ihre Verwandtschaft mit dem dramatischen Geist einer früheren Zeit so augenfällig, dass

---

Berühr' den Baum nicht, dem vorbei sie geht.
Du Winter streichle glatt die krausen Runzeln
In deinem frostgen Angesicht, so oft
Du sie erblickst; es hat dein Auge nie
So strahlenvolle Majestät geschaut.
Zieh einen Zauberkreis um ihren Hof.
Worin nur warme Tage tanzen mögen.
Zur See lass keinen Wind — die Ruh ihr stören;
In ihren Busen ein den Frieden kehren.
Huldvolle Königin! schwindet Sommer auch,
Umfliesse Dich doch ew'ger Frühlingshauch,
Der Himmel stütze Deine Hand mit Säulen
Mag Fried' in Deines Landes Tempel weilen . . .
Genug! Ich hab gesprochen bin zu Ende,
Lebt wohl, das ist des Sommer's Sonnenwende . . .
Langsamen Ganges schreit' ich nun hinab.
Wein' Himmel! Erde klag' an Sommers Grab!

Sum.

This is the last stroke my tongue's clock must strike,
My last will, which I will that you perform.
My crown I have dispos'd already of.

---

sich, wie angenommen wird, auf ein verloren gegangenes Stück, das Shakspeare als Unterlage zu seinem Henry VI. Erster Theil gedient habe ('is supposed to refer to a lost play upon which Sh. founded his Henry VI. part I'). Es ist keineswegs erwiesen, dass Sh's Heinrich VI. Erster Theil zu jener Zeit nicht konnte gespielt worden seyn, ohne dass er sich dazu bekannte. Nash fährt fort, sich über die Geldsäcke zu ereifern, die Theaterspiele verachten, weil sie keinen baaren Vortheil bringen: Alle Kunst ist in ihren Augen eitel und nichtig. Und wenn ihr ihnen bemerkt, was für ein ruhmwürdig Ding es sey, Heinrich V. auf der Bühne dargestellt zu sehen, wie er den französischen König gefangen daherführt und ihn und den Dauphin Lehnstreue schwören lässt", — „Gut, was nun aber" — wenden die Krämerseelen ein — „gewinnen wir dabei?" ('but, will they say, what do we get by it?') Zu dieser Stelle lautet Collier's Note: dass sich dieselbe gleichfalls auf ein altes historisches Stück, mit Henry V. als Helden, beziehe, das Sh. Heinrich V. vorhergegangen. Und in der 'Introd.' p. VII: „Wir kennen kein vorhandenes Stück, in welchem genau solche Scenen vorkämen. Wir dürfen daher folgern, dass unsere alte Bühne im Besitze von drei, auf die Ereignisse unter der Regierung Henry's V. basirten Dramen war, nämlich jenem von Nash ge-

die Schärfe jenes kühnen Pathos ihrer beiden Hauptbelden von Marlowe's vor ihrer Existenz bereits gespieltem 'Tamburlaine'

Item, I give my wither'd flowers and herbs
Unto dead corses, for to deck them with,
My shady walks to great men's servitors,
My pleasant open air and fragrant smells
To Croydon and the grounds abutting round.
My heat and warmth to toiling labourers . . .
My drought and thirst to drunkards' quenchless throats,
My fruits to Autumn — — — — — —
My murmuring springs musicians of sweet sleep,
To malcontens who, with their well turn'd ears,
To lull their cores tasleep, listening themselves.
And finally, O words, now cleanse you course
Unto Eliza, that most sacred dame,
Whom none but saints and angels ought to name.
All my fair days remaining I bequeath
To wait upon her, till she be return'd.
Autumn, I charge thee, when that I am dead,
Be prest and serviceable at her beck,
Present her with thy goodliest ripen'd fruits

---

schilderten; ausser diesem den 'Famous Victories of Henry the fifth' (Eins der six old Plays), zuerst gedr. 1598, und Shakspeare's Henry V." — Bemerkenswerth sey ferner, dass in dem mit Sh's. Verfassername 1608 gedruckten Dramen: 'The Yorkshire Tragedy', das gleich auf dem ersten Blatt in Nash's Pierce P. vorkommende Reimpaar:

„Divines and dying men may talke of hell,
But in my heart her several sorments dwell" —

sich gleichfalls befindet.

Nash's weitere Ausführung der mächtigen, von den Schauspielen geübten Wirkungen, erinnern lebhaft an Hamlet's den „Schauspielern eingeschärfte Bedeutung und Aufgabe der Bühnendichtkunst." „Noch mehr" — betont Nash bezüglich der Wirkung des Schauspiels auf ein böses Gewissen — „Ich sage, dass Theaterstücke für solche bittere Pillen des Vorwurfs sind, eingehüllt in süsse Worte" ('they are sowr pills of reprehension, wrapt up in sweet words') — Hamlet's „Wormwood" (Wurmsaamen), den er dem Oheim in seinem Gonzaga-Spiele zu schlucken giebt.

In einem Brief an Jeffes schreibt Nash: „Other news I am advertised of, that a scold trivial lying pamphlet, cald Greens Groats-Worth of Wit, is given out to be of my doing. God never have care of my soule, but utterly renounce me if the least word or sillable in it proceeded from me" („Unter andern Neuigkeiten erfahre ich, dass ein kahles, gemeines

(Tamerlan) angeweht scheinen könnte; unbeschadet ihrer sonstigen Abhängigkeit vom Schulstyl des nächstvoraufgegangenen Jahr-

Unclouth no arbours, where she ever sat.
Touch not a tree thou think'st she may pass by.
And, Winter, with thy writhen, frosty face
Smooth up thy visage, when thou look'st on her;
Thou never look'st on such bright majesty.
A charmed circle draw about her court,
Wherein warm days may dance — — —
On seas let winds make war, not vex her rest,
Quiet enclose her bed, thought fly her breast,
Ah gracious queen! though Summer pine away,
Yet let thy flourishing stand at a stay . . .
Heaven raise up pillars to uphold thy hand,
Peace may have still his temple in thy land.
Lo! I have said; this is the total sum
— — — — — — — — — —
Show marching, thus descend I to the fiends.
Weep heavens! mourn earth! here Summer ends.

Satyrn und Nymphen tragen die Leiche fort ein Grablied singend. Will Summer, der Hanswurst, ist aber nicht todt zu machen. An des Sommers Leiche ruft er sich ein Lebehoch zu. Sommer ist todt, Will

Lügen-Pamphlet, genannt 'Green's Groats-Worth of Wit' für mein Machwerk ausgegeben wird. Möge Gott niemals meiner Seele gnädig seyn und mich ganz aufgeben, wenn das kleinste Wort oder auch nur eine Silbe darin von mir herrührt". Diese Verwahrung, vonseiten Nash's, gegen das Lügenpamphlet möchte Collier (Introd. XVI) namentlich auf jenen berüchtigten Passus in demselben bezogen wissen, welcher auf Shakspeare, als den 'only Shakscene of a Country', und als 'an upstart crow beautified with our feathers' gemünzt ist. —

Apology of Pierce Penniless zeichnet sich durch Gabriel Harvey's roth und blau (1593) gepritschten H— aus.

Christ's Tears over Jerusalem (1593), 'Christi Thränen über Jerusalem'. Eine Selbstgeisselungs-Bussschrift. Ein Zukreuzekriechen des inneren Menschen, zu Kreuze, zu dem als Pranger für den Schreiber erhöhten Schreibtisch, und zu dem mit Essig und Galle gefüllten Selbstanschwärzungs-Tintenhorn. Eine, behufs Schaustellung, wie die der Nonne Lataud, künstlich erzeugte, aber in Tintentropfen fliessende Blutung des Schriftstellercharakters, bewirkt durch das, als figürlicher Galgenstrick, um die parties honteuses einschneidend festgeschnürte Lebenslaufsbekenntniss. Mit einem Worte: die nach innen zurückgeschlagene satirische Ader, die als goldene Ader sich ergiesst, den Krankheitsstoffen und verdorbenen

zehnts und ihrer Genossenschaft mit den von Stephan Gosson, gemeldetermaassen, in seiner 'School of abuse' gegeisselten Dramen jener Zeit mit Fabelstoffen aus dem Sagenkreis der Tafelrunde.[1])

---

1) Werfen wir, im Anschluss an unsere oben (S. 184 ff.) abgebrochenen theatergeschichtlichen Notizen, einen raschen, den Zeitraum von 1583 bis 1587 umfassenden Rückblick.

Am 13. Jan. 1582—83 stürzte eine der hölzernen Gallerien im Paris

---

Sommer lebe! Ihm gesellt sich ein kleiner Junge (a little Boy) als Epilog. Der Narr sprach den Prolog, das Kind den Epilog. Kinder und Narren haben das erste und das letzte Wort.

So viel steht unanzweifelbar fest: Unter Nash's palinodischen Reueschriften und Satiren auf sich selbst und sein Schriftstellerthum ist dieses Narren-Kalenderspiel die weitaus beissendste, schärfste und vernichtendste.

Als Marlowe's angeblichem Mitarbeiter bei dessen von uns vorläufig noch auf Wartegeld gesetztem Schauspiele: Dido, Königin von Karthago, konnte unserm Thomas Nash nur das Zerstückeln und Zerschneiden der Ochsenhaut zu Riemen und Streifen, die bekanntlich über das zu vermessende Areal, worauf Karthago erbaut werden sollte, behufs weitesten Umfangs der Gründungs- und Baustätten, verstreut werden sollten, als seine Collaborator-Aufgabe, zugetheilt worden seyn. Mit Zerschneiden von Ochsenhäuten zu Riemen wusste Thomas Nash, als satirischer Geissler, besser, denn irgend ein Anderer Bescheid. Für die Riemen zu seinen zahlreichen satirischen Pamphlet-Geisseln und Peitschen ging mehr als eine Ochsenhaut drauf. Musste er doch gar zuletzt für die Bussgeissel seiner Selbstflagellation die Riemen aus seiner eigenen Haut schneiden!

Säften, angeblich des Zeitalters, in Wahrheit aber nur den eigenen schwarzgalligen, Alles schwarzsüchtig zeigenden, tintenschwarz gefärbten Miasmen einen erleichternden Abfluss verschaffend.

Epistle before Rob. Greenes 'Menaphon' (gedr. 1587). An die 'Gentleman Students' beider Universitäten (Oxf. und Cambr.) gerichtet, worin er, gelegentlich von Marlowe's 'Tamerlan', wuchtige Plumpsackhiebe auf den „swelling bombast of bragging blankverse" („den schwulstigen Bombast des prahlenden Blankvers") führt. Wir kommen noch auf die Epistel zurück; sehen aber dafür noch anderweitige Geisselschriften von Nash mit derjenigen Kehrseite an, auf welche jene Schriften zumeist gemünzt sind.

Nash's Schreibart kennzeichnet Collier (P. P. Introd. VIII) mit folgenden Strichen: „Sein Styl ist ungewöhnlich rein, seine Beredtsamkeit natürlich und fliessend . . Seine Schriften dürfen im Allgemeinen als musterwürdig durch Gewähltheit des Ausdrucks, Spannkraft und ächtbürtiges Englisch betrachtet werden ('his writings are generally to be

Was lässt nun zuvörderst das stumme Vorspiel (dumb show) zum ersten Act wie in einem dunklen Zauberspiegel, schauen?

Garden (Bärengarten)*) unter der Zuschauerlast ein, wobei Viele schwer verwundet und Einige erschlagen wurden. Und schon am folgenden Tage richtete der damalige Lord Mayor von London Sir Thomas Blanke eine Vorstellung an Lord Burleigh, unter warnungsvollem Hinweis auf Gottes sichtbar strafende Hand, für die Zukunft Bären- und Eselshetzen am Sabbath und heiligen Tagen zu verbieten. Durch den sabbatheifrigen Stadtschreiber Fleetwood erfuhr des Lord Mayor Vorstellung an den Lordschatzmeister einen die Schauspieler in das Verbot der Bären- und Eselshatz mitverflechtenden Verschärfungszusatz.

Im Jahre 1584—85 führten die zwölf, von der Königin Elisabeth aus den verschiedenen Schauspieler-Gesellschaften ihres hohen Adels als Elite ausgewählten Kammer-Players, gleichsam ihre Leibgarde-Schauspieler, worunter Robert Wilson, „von schnellem, feinem, auserlesenem Witz“ und

---

reguarded as models if choice, nervous and idiomatic English). Wenn nicht der beste, war er sicherlich einer der besten Prosaschriftsteller seiner Zeit. Als kraftvoller, schneidiger und bitter satirischer Pamphletist, möchte es zweifelhaft seyn, ob er jemals Seinesgleichen in unserer Sprache hatte“ ('As a vigorous, pungent, and bitterly satirical writer, it may be doubted whether he ever had his equal in our language') „nigrae succus loliginis, aerugo mera“ — würde Horaz sagen. Und dem empfindseligen Waldsatiriker Jaques in „Wie es euch gefällt“, würden Nash's Libellen, schon zu seiner Zeit, „wie Ueberreste vom Zwieback nach der Reise“ gemundet haben. Neben einem „bittern Satiriker“ mit der 'splendida bilis' der phantastischen Geissel-Komik, dem politischen Aristophanes-Humor, dem Sanherib-Schwerte vernichtender Ironie, den wie Fegefeuer des verzehrendsten Witzes brennenden Dornbusch, als Zeitstrafruthe, in der Faust, neben einem Satiriker wie Swift, erscheint Nash's und seiner Consorten Pamphletik als ein Schutzimpfen der Zeithaut mit dem Gifte des eigenen Aussatzes; als ein quacksalberndes Betupfen der Zeitgeschwüre mit der spitzen, in eine Auflösung von Höllenstein getauchten Feder; als ein Bekleben der Finnen und Pusteln des säftefaulen Zeitalters mit dem zu englischen Schminkpflästerchen geschnittenen spanischen Fliegenplaster der Mendoza-Satire, die späterhin von Quevedo frisch gestrichen, nun auch schon längst abgeschilferte Blasen-Perlen zog. Als reuige Selbstverlästerer erinnern jene Pamphlet-Satiriker, die Greene, Nash, Lodge, an indische Büsser. Wie diese, zur Kasteiung, sich Ruthenspitzen unter die Nägel stossen; so schreiben sich jene die auf den Rücken des sündigen Säculums abgeschlagenen Splitter der Strafruthe unter die Fingernägel. —

---

*) Bereits unter Henry VIII. zu Bären- und Eselshetzen benutzt.

Die drei aus den dumb show's der Gorboduc-Tragödie uns schon bekannten Furien en grande parure, im vollen höllischen Hofstaat, in ihrer grossen Schlangen-Toilette; einen Viper-umwundenen Weinbecher in der Linken, einen Feuerbrand in der rechten; die zweite Furie, statt eines Fächers, einen „Cupido", die dritte, anstelle eines Blumenbouquets, einen „Pegasus" in der linken und eine Peitsche in der rechten Hand. Von einer anderen Seite her treten drei Nonnen auf. Die Furien nehmen den Weg nach Mordred's Palast; die Nonnen wandeln einem Kloster zu. Aufzug und Abzeichen verbildlichen theils frühere familiengeschichtliche, theils im ersten Tragödie-Act vorkommende Ereignisse. So z. B. bedeutet der schlangenumflochtene Becher das Banket von König Arthur's Vater, Uther Pendragon, und dessen Tod durch einen vergifteten Kelch. Feuerbrand und Cupido stellen Uther's frevelvolle Brunst für des Königs von Cornwall von ihm entführte junge Gemahlin Igerna vor; eine verhängnissvolle Gluth, die in der blutschändrischen Liebe Arthur's zu seiner Zwillingsschwester Anna, deren Frucht Mordred ist, und auch in seinem incesten

---

Richard Tarleton, „von wunderbar ergiebigem Stegreif-Witze", die vornehmsten fünf Stücke in Somerset-Palace am Fastnachtsonntag, vor der Königin auf: „Die Pastorale 'Phillyda and Choryn", „Die Geschichte von Felix und Philiomena". „Five Plays in One" (fünf Stücke in Einem). Ein altes classisches Stück (antick play) und eine Komödie.

Earl of Oxford's Singeknaben (boys) brachten die Geschichte von Agamemnon and Ulysses, am Johannistage, Nachts zu Greenwich, zur Aufführung. Auf Grund von unbedeutenden Schlägereien gelegentlich von Schauspielen am Pfingstfeste, (1584) schleudert wiederum der mehrgenannte puritanische Stadtschreiber (Recorder) eine an Lord Burleigh gerichtete Philippica gegen das gottlose Theaterspielen an heiligen Festtagen, mit der Meldung von der durch den Lord Mayor und die Aldermen beabsichtigten Schliessung der beiden Schauspielhäuser in Shoreditch 'Theatre' und 'Curtain'. Zum Schlusse noch der Zionswächterschrei Scandalum! Scandalum! Dass in letzter Nacht ein alter italienischer Musiker von der Capelle der Königin eine Dirne im Bette, 'meretricem in lectulo' hatte. Ein Constabler, Alen, der ein „bärtiger Mensch", 'homo barbatus', nahm Beide fest. Der Italiener riss den Alen, den bärtigen Homo, am Bart, wie nichts Guts, und sagte dem 'Barbatus' in den gerupften Bart: „als „man" (Diener) der Königin dürfe er in seiner Stube „ein Mensch" cultiviren" ('he might have a wenche in his chamber, because for that he was the Queene's man'. Coll. I. 259).

Verhältniss mit seiner Stiefmutter Ginevra, fortwirkt. Die Peitsche und das Pferd Pegasus, jene in der rechten, dieses in der linken Hand der dritten Furie, präfiguriren die aus jenen Gräuelverbrechen entsprungene Grausamkeit und Strebsucht ('cruelty and ambition which thence eusued'). Ueber das Wieso? oder, wie der Berliner fragt, „Woso?" mag sich Lord Bacon's Inductionsmethode, auf die von Peitsche und Pegasus desswegen erhobene Klage, vor den drei Höllenrichtern rechtfertigen und verantworten. Inductionsgemässer zielen die drei dem Kloster zuschreitenden Nonnen auf den Zufluchtsort, den die von Gewissensbissen und Verzweiflungsreue gefolterte Königin Guenevera in einem Kloster fand.

Die erste Scene des ersten Acts nimmt des Herzogs Gorlois von Cornwall „Geist" in Beschlag; bei Licht besehen, stets nur das Revenant-Gespenst von Seneca's Atriden-Rachehausgeist [1]), dem Thyestes-Schüssel-Spukgeist, welcher seinerseits wieder der schaalgewordene, übernächtige Geist von Polydoro's Geist ist, den wir des Euripides Hekabe-Tragödie eröffnen sahen, und der ebenfalls in der italienischen Gräueltragödie [2]) aus dritter Hand nachspukt, und auch im selben rachedurstigen Styl und Pathos, das von Geist auf Geist forterbend, unserem Gorlois, Herzog von Cornwall, zustarb: ihm, dem um Weib, Herzogthum und Leben von Pendragon jammervoll gebrachten, und, wenn je ein Rachegeist, als solcher, seinen Vorgängern vollaus ebenbürtigen, Hirschhorngeist in fragwürdig Horn-Cornwall-herzoglicher Spuckgestalt. Demgemäss giebt er auch seinen Rachedurst den schwunghaftesten, weihe-geweihevollsten, so zu reden, sechzehnendigen Ausdruck in Apostrophen an seinen eigenen hingemordeten, wie ein Edelhirsch hingestreckten Leib [3]) und an die gesammten aufgerufenen Höllenrachedämonen. [4]) Sein Rachefluch trifft nicht

1) Gesch. d. Dram. II. S. 416.

2) Das. V. 326.

3) — — — — Thy murdered corpse
And dukedom reft for heavier vengeance cries.

4) Come, each thing else what fury can invent,
Wreak all at once! infect the air with plagues
Till bad to worse till worse to worse be turnd!
Steckt an die Luft mit Seuchen,
Bis Schlimmes sich zum Schlimm'rem, dies zum Schlimmsten kehrt!

nur König Arthur's ganzes Haus, Weib und Sohn, er trifft Britannien selbst, dem er Feuer und Schwert und gegenseitiges Abschlachten auf den Hals flucht, mit dem inbrünstigen Wunsch, dass Britanniens Könige allinsgesammt Gespenster, Spukgeister würden.[1]) Ein Racheseelenwunsch, den Richard III. in die Hand nahm, und an den Königen, wenigstens, die ihm zur Hand waren, buchstäblich erfüllte. Wie man Rachegeister aber, nicht blos prologirende, sondern mitten in die tragische Handlung hinein beschwört, auch das sollten all diese durchs Schlüsselloch der Eingangsthür zur Tragödie racheschnaubenden Geister erst vom rechten Hexenmeister und Geisterbeschwörer, vom Dichter des Hamlet und Richard's III. lernen!

Die zweite Scene führt Königin Guenevera vor, in deren Brust Medea's Kessel Mord und Gift für ihren Gemahl, König Arthur, kocht[2]), dessen bevorstehende Landung an Britanniens Küste sie erfuhren. Vergebens bemüht sich ihre Hofdame und Vertraute, Faunia, ihr Beruhigung und Abstandnahme vom grässlichen Vorhaben zu empfehlen, Medea's Kochkessel in Guenevera's Brust wallt und siedet und schäumt nur um so heftiger in Wuth-Sentenzen auf[3]) und wirft Morddämonen als Blasen auf[4]), die aber auch, wie brodelnde Blasen, platzen; nicht, wie bei Lady Macbeth, blutige Gestalt gewinnen, jede Blase ein Basiliskenei. So auf den Plotz hingestrudelt, wirkt dergleichen nicht; noch so kräftig und in noch so schwunghaft tönenden Blankversen schal-

---

1) Let Britain rest a prey for foreign powers
Let sword and fire, still fed mith mutual strife,
Turn all the kings to ghosts.

2) Spare no revenge, b'it poison, knife or fire.

3) The wrath that breatheth blood doth loath to lurk;
What reasan most withholds, rage wrings perforce.
Die Wuth, Blut athmend, hört auf Rath mit Abscheu.
Was nicht Vernunft will, will just Raserei.

4) Come, spiteful fiends, come, heaps of furies fell,
Not one by one, but all at once! my breast
Raves not enough: it likes me to be fill'd
With greater monsters yet.
Herbei ihr grimmen Teufel, grause Furien!
Nicht einzeln, nein! Ihr allzumal! Mein Busen
Rast nicht genug: Ich möcht erfüllt seyn
Mit grössern Ungeheuern noch . . .

lend. Kunstvoll vorbereitet, nur dann ergreifen solche Explosionen. Die tragische Stimmung — das ist das Kunstgeheimniss. Sonst läuft der Brustkessel über, wie der in der Hexenküche, beschickt von Meerkatern und die Tragödie schreit wie die Hexe dort: „Versengst die Frau, verfluchte Sau!“ Die tragische Stimmung — von dieser haben Shakspeare's sämmtliche Vorgänger noch keine Ahnung, auch Marlowe kaum. Sie ist die Seele der Tragödie und des tragischen Genies. Und Shaksp. ist der Erste, der sie dem englischen Drama, der tragischen Poesie der Neuzeit überhaupt, eingeathmet. Die Meister der attischen Tragödie verstanden sich auf das Geheimniss wunderwürdig. Vor Allen der grösste, Aeschylos; minder schon der ihm nächste, Sophokles; ja besser, als dieser, wusste mit dem Geheimniss der tragischen Stimmung der wunderliche Höhlen-Kauz, der Euripides, Bescheid, der, inhinsicht auf Kunstgenie und poetische Hoheit, dem Sophokles nicht das Wasser reicht. Von den Dichtern der romanischen Tragik, Seneca miteinbegriffen, sind die Spanier die einzigen, die in einzelnen Scenen Spuren von tragischer Stimmungskunst verrathen, nur dass auch diese meist auf künstlichen Situationsspitzen schwebt und mit den Theatercoups unter Einer Decke spielt. Das dramatische Genie der Spanier spielt die tragische Stimmung so kunstfertig aus der Tasche, wie die tragische Situation. Das allmähliche Keimen, Hervorwachsen, Sichentwickeln und Entfalten der Katastrophe aus dem tragischen Thema unter der Brütwärme gleichsam der tragischen Stimmung, das bringt in voller Stärke zuerst wieder die Shakspeare-Tragödie zur Empfindung. Was er zu entlehnen würdigt, das athmet erst, wie aus einem Todesschlaf, in seiner dramatischen Lebensluft auf. So auch hier: Auf Guenevera's Anruf an die höllischen Geister, sie ganz und gar zu erfüllen, hören diese Geister nicht, und stellen sich nur ein, wenn Lady Macbeth die Beschwörung spricht. Was sollten auch die höllischen Rachegeister sich in Unkosten setzen, und auf Königin Guenevera's im Beginn der Scene an sie ergangenen Aufruf erscheinen, den sie doch selber am Schluss derselben Scene schon zurücknimmt, auf den „weisen Rath“ ihrer Kammerfrau, sich eines Bessern besinnend [1]), und erkennt dieses

1) I can and will respect your sage advice.

Bessere gleich hinterher in der dritten Anhängsel-Scene mit ihrer Schwester, Anghorat, in einem ruhigen, stillen, gottgefälligen Klosterleben, mit dem festen Vorsatz, dem von Mord- und Blutgedanken blankgescheuerten Medeakessel in der Brust an den Nagel zu hängen; dem Vorsatz in einschichtigen Wechselblankversen eine Handvoll Sentenzen als Segenskreuze nachschlagend [1]): dabei müssen die bereitwilligsten, dienstfreundlichsten Morddämonen sich gleichfalls bekreuzen und reissausnehmen.

In der vierten Scene, der letzten des ersten Acts, wehrt Königin Guenevera die Liebesbestürmung und Forderung ihres Stiefsohns und Buhlen, Mordred: dass sie, König Arthurs beabsichtigter Landung zumtrotz, in ihrer Liebe zu seinem Sohne, ihrem herzenstrauten Blutschänder, ausharre [2]), — dieses stiefkindliche Anliegen an seine „süsse Genossin in diesem verfitzten Liebesknaul" [3]) wehrt Guenevera mit dem Blankvers-Sentenzen-Schilde ihrer Reubusse ab, den sie als Gorgoneschild, aber mit Maria Magdelena's Todtenkopf statt des Medusenhauptes, Mordred's ungestümem Liebesanprall entgegenhält [4]). Nachdem die Königin dem unabwehrbaren Mord- und Blutschand-Stiefsohn den, noch im Abgehen, mit Bussschild und Todtenkopf gedeckten

---

1) Guen. The mind and not the chance doth make the unchaste
Angh. None can be deemed faulty for her fate.
Guen. No fate, but manners fail, when we offend.
Angh. Love is an error that may blind the best.
Guen. A mighty error oft hath seemed a sin.
Guen. Der Sinn, nicht Zufall ist's, der unkeusch macht,
Angh. Nicht schuldig ist, wer sündigt durch Geschick.
Guen. Nicht Schicksal, Sitte sündigt, wenn wir fehlen.
Angh. Lieb ist Verirrung, die den Bösen blendet.
Guen. Ein grosser Irrthum scheint auch Sünde oft.

2) Mordr. Why at the first assault dost thou receed?

3) Mordr. O Queen! my sweet associate in this plunge And desperate plight.

4) Guen.
The way that leads to good is ne'er too late,
Who so repents is guiltless of his crimes.
„Den guten Weg betritt man nie zu spät.
Wer so bereut tilgt seiner Sünden-Schuld."

Wer so bereut — Who so repents? „Wo so, Sweet Queen?" würde Müller oder Schulze fragen.

Rücken gewandt, führt Mordred mit dem britischen Edel- und Biedermann, Conan, der ihm wohlmeinendst Versöhnung mit dem Vater anräth, einen Contretanz in Blankvers-Sentenzen aus [1]), die im Krieg und Frieden mit jambischen Fünffüssen stichomythisch würfeln, bis Mordred mit dem Cäsarischen 'Jacta est!' den Entscheidungswurf tänzelt und sentenzelt, und den zwischen dem ersten und zweiten Act liegenden Zwischenact als seinen Rubicon, dem Conan, seinem Contretänzer und Sentenzer, vor der bestürzten Nase, überschreitet. [2])

Die Betrachtungen, die des Chorus vier sechszeilige Strophen, wovon die ersten vier überquer, und die letzten zwei zusammenreimen, noch nachträglich über den ersten Act anstellen, kann sich Jeder selbst hinzudenken.

Das dumbshow zum zweiten Act kommt mit drei Nymphen aus Arthur's Haus: Die erste hat ein Fruchthorn in der Hand, die zweite einen goldenen Oelzweig, die dritte ein Aehrenbüschel, lauter Attribute des Friedens und Landsegens. Die Gaben bietet eine Nymphe nach der anderen dem aus Mordred's Hause getretenen, Mordred vorstellenden König an, der

---

1) Mord. I have as great a share in chanee as he.*)
Con. His ways be blind shat maketh chance his guide.
Mord. Whose refuge lies in chance, what dares he not?
Con. Wars were a crime far worse then all the rest.
Mord. The safest passage is from bad to worse.
Con. That were to pass too far and put no mean.
Mord. He is a fool that puts a mean in crimes etc.
Mord. „Mein Glückfall steht so günstig wie der seine;
Con. Dess Weg ist blind, der Glück zum Führer nimmt,
Mord. Dess Zuflucht Zufall ist, was wagt der nicht?
Con. Krieg ist ein Frevel schlimm, wie keiner sonst.
Mord. Von Schlimm zum Schlimmern ist der beste Weg.
Con. Der führt ins Weite ziel- und ausweglos.
Mord. Ein Thor ist, der Verbrechen setzt ein Ziel.
— — — — — — — —
Gesch. d. Dram. Doch klug der Actschluss, der ein Ziel dem Ziel setzt!

2) Mord. Ere Arthur land, the sea shall blush with blood.
Eh Arthur naht, schämt blutroth sich die See.

---

*) König Arthur.

die Spenden zornig zurückweist. Nun erscheint ein baarhäuptiger, weichselzöpfiger, buschhaariger, gräulich schwarzer Kerl, ein Fenier in irischer Jacke, mit seinem irischen Attribut, einem langen irischen Dolch, im Gürtel und einem Pfeil in der Hand.[1] Dieser stellt eine wilde Jagd auf den dumb-show-König an, und jagt ihn zurück in Mordred's Haus. Der Irishman bedeutet auf dumbshowisch Rache und Furie, die zwei ruling passions des Feniertbums, wovon Mordred, nach seiner an der Meeresküste von König Arthur ihm beigebrachten Niederlage, sich ganz besessen und durchteufelt erweist. Hiermit hat das dumbshow wieder den ganzen Inhalt des zweiten Acts von A bis Z aus der Schule geschwatzt. Auf der Gotteswelt, welche die englischen Theaterbretter zurzeit bedeuten, giebt es kein grösseres Schwatzmaul, keine redseligere Ausplaudertasche, als so ein stummes dumbshow. Uns recht! Und auch unserem Leser recht! Es erspart uns Beiden, das in den vier Scenen des zweiten Acts, wie in vier Rindermägen, wiedergekäute dumbshow, als breiten Inhaltsbrei aufzutischen. Erspart uns die dritthalb Seiten lange Berichterstattung des Nuntius über Arthur's Kriegserfolge in Frankreich, und Mordred's Niederlage an der britischen Landungsküste bei Dover — erspart uns die ganze erste Scene. Ueberhebt uns der Mühe, an Mordred's sentenzenwüthigen Zorngrimmsausbruch ob der Willkommsschlappe und seinen in Lehr- und Denksprüche sich ausschäumenden Verzweiflungsentschluss, eine zweite Schlacht auf die erste verlorne zu setzen, trotz seines weisen Rathgebers Conan Ermahnungen in ebenso denkwürdigen und spruchweisen Gegensentenzen[2], noch ein Wort zu verlieren. Erspart uns, mit einen Wort, auch die ganze zweite Scene. Erlässt uns ferner, dank den drei dumbshow-Friedens-Nymphen,

---

1) There came a man bare headed, with long shagged hair down to his shoulders, apparelled with an irish jacket and shirt, having an irish dagger by his side and a dart in his hand.

2) Mord. The laws do license as the sovereign list.
Con. Least ought he list, whom laws do license most.
Mord. Imperial power abhors to be restraind.
Con. As much do meanor grooms (men) to be compell'd.
Mord. The fates have heav'd and rais'd my force on high.
Con. The gentler should you press those that are low.

auch die dritte, mit Gawin's, des von König Arthur an Mordred in väterlichster Absicht entsandten Unterhändlers, Friedensvorschlägen und mit Mordred's schnöden Zurückweisungssentenzen gefüllte Scene: Und schenkt uns endlich die vierte, letzte Scene des zweiten Acts erst recht, die sich die acht Dichter des Stückes von vornherein selbst hätten ersparen können, da sie doch nur, die durch den haarbuschigen Irländer mit Dolch und Pfeil vom dumbshow auf's Butterbrod gegebene Zusage, betreffs der von Irland dem Mordred zu gewährenden Kriegshülfe, enthält; eine, dank dem struppigen dumb-show Irländer, selbstverständliche Zusage, die Gillamor König von Irland, im Verein mit verschiedenen anderweitigen Unterkönigen und Fürsten, als Schlussscene des zweiten Acts breit tritt; Mordred's, Sentenzen-Legionen aus dem Boden stampfenden Schlussmonolog ungerechnet, der in den, als seinem Geschicke versetzten, Fusstritt-Denkspruch ausstampft: „das letzte Pech giebt festen Halt dem Mann." [1]) — Um von den Nackenschlägen, die der auch dem zweiten Act natürlich, wie den Mitacten, hinten sitzende Zopf, der Chorus, seinem Act, mittelst vier aus Sentenzen geflochtenen Octaven-Geisseln versetzt — zu schweigen!

An König Arthur's, Helden des dritten Acts, väterlichem Schmerzenspathos erholt sich Ohr und Herz einigermaassen von den Wuth- und Sentenzenausbrüchen der Königin Guenevera, Heldin des ersten Acts, die sich selbst davon im Kloster erholt, der Tragödie und deren vier Acten abgestorben. Und wie erholt sich nicht erst Ohr und Herz an König Arthur's Vaterleid von Mordred's wie mit Eisenkeulen dreinschlagenden Sinn-, Denk- und Lehrsprüchen, den eisernen zu Pythagoras' „goldenen Sprüchen", und, wie von Cyklopen, als kalte Donner geschmiedet! König Arthur, dank, tausendmal dank den Klagelauten seines väterlichen Herzleids, dank seinen gefühlten 'Misfortunes of Arthurs', ist die einzige tragödienwürdige Figur in dem nach seinen Missgeschicken sich nennenden Trauerspiel; die einzige, die einen Funken tragischer Empfindung in ihrer Sentenzen-Asche von verbrannten Schulmeister-Bakeln verräth; die einzige, in welcher der Dichter des Lear einen Hauch des Seelenodems spüren konnte,

---

1) His last mishaps do make secure a man.

der seine tragischen Gebilde bis ins feinste Geäder durchströmt; des Seelenodems, von dem durchathmet und durchglüht, das Tragödienherz, das Herz jeder seiner Tragödien, das tragische Pathos als plastisches Lebensblut durch den ganzen Organismus ergiesst; so alldurchdringend, dass die Lehr- und Spruchweisheit in dem Blute des tragischen Pathos lebenbildnerisch, gleichsam geistig aufgelöst, kreist; nicht als Erd- und Aschensalze verwitterter Gemeinsprüche, nicht als Zersetzungs- und Verwüstungskrystalle gleissender Sentenzen ausgeschieden wird, in welche die Tragödie zerfällt.

König Athur's Feldherrn, Cador und Howell, erregen und ermahnen ihn zum Kriege gegen den rebellischen Sohn. „Dein Königreich ist dahin, dein Sohn in voller Empörung" — Mit dieser Wehklage eröffnete der König den dritten Act. [1]) Dem Aufruf seiner Kriegsräthe, mit Waffengewalt die Rebellen niederzuschlagen, setzt der Vaterschmerz die Wechselwahl entgegen: Sohnesmord oder Vatermord, zweifelvoll, welches von beiden Ausgangsgeschicken der grösste Frevel. [2]) Auch König Arthur sprüht Sentenzen-Funken von sich; aber nicht wie der kalte Feuerstein vom kalten Feuerstahl geschlagen, sondern wie glühendes Eisen, ächzend unter dem Schmiedehammer. [3]) Cador will mit dem Kriegshammer Schlachtenfunken aus des Königs von Vatergefühlen rothglühendem Herzen schlagen, und es springen ihm blutige Thränen entgegen, feuerrothe Herzenstropfen [4]), die

---

1) Arth. Thy kingdom's gone . . .
Thy son rebels.

2) Arth.
Whereof who knows which were the greater guilt
The Sire to slay the son, or son the Sire.

3) Compassion is as fit for kings as wrath
Mitleid ziemt Königen so gut wie Zorn.
So hate, as if there were yet cause to love
So hasse, als sey Grund für Liebe noch.

4) Arth. For win I, love I, both procure my grief.
Cad. Put case you win, what grief?
Arth. Admet I do, what joy?
Arth. 'Gewinn', verlier' ich, beides bringt mir Schmerz.
Cad. Doch setz, du siegst, — wie so denn Schmerz?
Arth. Nimm an, ich sieg — wo ist die Freud?

Sentenzen gleichen, freilich wohl! wie ein Wassertropfen dem anderen, aber wie ein Augenwassertropfen dem anderen. Bald stiebt es, bunt genug, Sentenzenfunken durcheinander in stichomythischen Halbversen: Cador wie ein im Finstern wider den Strich gestreichelter schwarzer Kater; Arthur wie ein mit Thränenwasser benetzter Schleifstein unter dem zischenden Kriegsschwert, das er schärfen soll. Aber ha! wie fasst König Arthur dieses Schwert in die Löwentatze bei des tollfrechen Mordred durch einen Kriegherold ihm überbrachter Aufforderung zum Entscheidungskampfe! „Entfaltet mein Panier! Drommet und Trommeln, Lasst sie mein Kriegsvolk um mich wirbeln, schmettern, Dass ihres Königs Schlachtruf sie vernehmen!“ [1]) Um so blutigere Thränen wird das Schlachtschwert weinen, wann er es von des Sohnes Blut in seinem Augenwasser reinigt, und zugleich, ach! das von Sohnesblut erglühte in solchem Wasserbade, zu einer zweiten sohn- und vatermörderischen Schlacht, löschend stählt! Tränkt er es doch schon vor den um ihn versammelten Kriegsfürsten und Bundesgenossen, den Königen von Schottland, Dänemark und Norwegen, mit heissen, aus seinem Vaterherzen quellenden Zähren! Sie fliessen nicht dem Sohn allein, ‘O Mordred, blessed son!’ Nicht allein dem verhängnissvollen Geschick nach so vielen glorreichen Siegesschlachten seine Krone, sein Königshaus, sein greises obdachloses Haupt preiszugeben [2]) — Die Zähren, die über die blitzende Stahlwange des Kriegsschwertes rieseln, sie fliessen am schmerzlichsten dem Vaterlande:

Du Erdgrund, den Diana erst geweiht
Zum festen Sitz dem wandermüden Brutus,
Du Reich, Du stets als heiliges mir geehrt,
Du stattlich Britenland, Alttroja's Abbild,
Vergieb die meutrisch abgerungne Unbill!
Nicht ich bin schuld an diesem Friedensbruch! [3])

---

1) Arth.
Display my standard forth! let trump and drum
Call soldiers near to hear their sovereign's hest.

2) What corner (oh), for all my wurs, shall shread
My bloodless age? . . .
What house? What roof? What walls for wearied limbs?

3) Thou soil which erst Diana did ordain,
The certain seat and bow'r of wand'ring Brute,

Wer vernähme nicht aus dem Dreiklang dieses dreifachen 'Thou' den Grundklang zum viermal dreifachen 'This' jenes wie Trauerflöten schwellenden, vom sterbenden Gaunt ob seines Inselvaterlandes Leidgeschick, ausgehauchten Schwanenklageliedes? [1]) — „Mein Sohn, ach! näher mir als alle, Weh mir! Nur allzunah, der nächste, Er, mein Todfeind!“ [2]) Mit diesem in den Schluss des dritten Acts aushallenden Wehruf stürzt der Held von 'Arthur's Misfortunes' mitten in diese, den vierten Act füllenden Missgeschicke hinein, dem Chorus und dessen stereotypen Vier-

---

Thou realm, which aye I reverence as my saint,
Thou stately Britain, th'ancient type of Troy.
Bear with my forced wrongs! I am not he,
That willing would impeach thy peace with wars!

1) „This royal throne of kings, this scept'red isle,
This earth of majesty, this seat of Mars,
This other Eden, demi-paradise;
This fortress built by Nature for herself,
Against infection and the hand of war,
This happy breed of men, this little world
This precious stone set in the silver sea
Which serves it in the office of a wall,
Or as a moat defensive to a house,
Against the envy of less happier lands,
This blessed plot, this earth, this realm, this England,
— — — — — — — — —
This land of such dear souls, this dear, dear land . . .
England bound in with the triumphant sea . . .
— — — — is now bound in with shame“ . . .
„Der Königsthron hier, das gekrönte Eiland,
Dies Land der Majestät, der Sitz des Mars,
Dies zweite Eden, halbe Paradies,
Dies Bollwerk, das Natur für sich erbaut,
Der Ansteckung und Hand des Kriegs zu trotzen,
Das Volk des Segens, diese kleine Welt,
Dies Kleinod, in die Silbersee gefasst,
Dies theure, theure Land so theurer Seelen . . .
Ja England, eingefasst vom stolzen Meer . . .
Ist nun in Schmach gehüllt“.
Rich. II. A. II. Sc. I.

2) My son — — — —
Nearer than all (woe's me), too near, my foe!

strophen, hier zu je 15 Blankverszeilen, über die Köpfe weg, und wir mit. —

Und stürzt mit seinen Heeresmassen, Irländern, Gothen, Norwegern und Dänen, Mordred's aus Briten, Sachsen, Iren, Normannen, Picten und Scoten geschaarten Kriegsvölkern entgegen, durch düsteres, allumwallendes, von stürmenden Wettern durchwogtes Nebelgewölk, als platzten die Geister der Lüfte selber in zwei kampfwüthigen Kriegsheeren aufeinander; „als thürmten, die Götter ihre furchtbaren Schlachtreihen“ auf König Arthur's greisen Vater-Scheitel, wie ehemals auf seines Ahnherrn, auf König Lear's, sturmumbraustes Haupt; dem, mit vollgetränkten Farben geschilderten Schlachtgemälde des Nuncius gemäss, mit Farben, wie aus dem Tünchkessel der skandinavischen Altmutter Edda [1]) geschöpft. Ein Schaudern, ein Aufruhr der Natur, widerspiegelnd die Zerrüttung der sittlichen Ordnung in Uther Pandragon's gräuelbeflecktem Königshause; eine Empörung der Elemente als grausenvoller Widerschein der Empörung des Sohnes gegen den Vater; die Zerrüttung aller in Blutschande getauchten Familienbande; eine stürmische Reaction der äusseren Natur gegen die tiefe Verderbniss der inneren; gegen die in ihren sittlichen Grundlagen erschütterte, zur scheusslichsten Unnatur verwilderte Menschennatur, wie in der Lear-Tragödie. Der Arthur-Tragödie fehlte nur der Dichter, der dies Alles in tragische Handlung setzte, wie der Lear-Dichter; nicht aber als blosses rhetorisches Prunk-

1) Nunc.
For lo, ere both the camps encountering cop'd
The skies and poles opposed themselves with storms
Both east and west with tempest dark were dimm'd,
And showers of hail and rain outrageous pour'd.
The heavens were rent, each side the lightnings flashd,
And clouds with hideons claps did thundering roar.
The armies, all aghast, did senseless stand,
Mistrusting much both force, and foes, and fates.
'Twas hard to say which of the two appall'd
Them most, the monstreous air or too much fear.
„Die Heere standen schreckbetäubt, erstarrt,
Misstrauend ihrer Kraft und Kriegerstärke.
's ist schwer zu sagen, was sie mehr entsetzte,
Der Lüfte Aufruhr oder inn're Schauer.

stück; in missverstandener Nachahmung der classischen Tragödie, von einer Nuntius-Zunge inform eines Botenberichtes entrollen liesse, so gesättigt derselbe auch in allen Schlachtenfarben schillert; so lebensvoll das zwischen den gegenseitigen Heerführern entbrannte Wechselmorden; so schauerlich der Entscheidungszweikampf zwischen Vater und Sohn; so charakteristisch, nach Beider entgegengesetzter Gemüthsverfassung [1]) der entsetzliche Austragsringkampf um Herrschaft und Sohnes- und Vatermord, geschildert wird, vonseiten des Vaters mit blutendem Herzen; vonseiten des Sohnes mit wuthgrimmig nach des Vaters Herzblut lechzender Wolfsgier ausgefochten, bis der Sohn von des Vaters heroisch überlegener Armswucht und Stärke immer wieder abgewehrt, mit rasendem Verzweiflungswurfe sich in des Königs Schwert stürzt, und dem über den Sinkenden hingebeugten Vater mit letztem von allen Höllengeistern durchzuckten Schwertschwung einen klaffenden Todeshieb ins Haupt schlägt. [2])

Um das Schlachtenbild des Botenberichtes, das nahezu den vierten Act ausfüllt, flicht der uns durch sein 'Excidium', sein Jammerschriftwerk über das Wehgeschick seines Vaterlands, Britanien, längst bekannte Gildas [3]), in der Arthur-Tragödie als „Britanischer Edelmann" (a nobleman of Britain) bezeichnet, Trauerblumen, vom Grabhügel seines 'Excidium's' gepflückt, die Staatsrath Conan's, von Sentenzensalz geschwängerte Thränen bethauten, und hinterher noch Chorus mit seiner vierschnäbligen Strophen-Giesskane wässert.

Im fünften Act — O Spuk! — erheben sich, gleich in der ersten Scene, die vier Chorstrophen als vier leibhaftige Choruse, ähnlich wie die Stücke von des „Zauberlehrlings" zerspaltenem

1) Nunc.
Anon, they fierce encountering both concurr'd
With grisly looks and faces like their fates
But dispar minds and inward moods unlike.
The Sire with mind to safeguard both, or t'one;
The son to spoil the t'one or hazard both.

2) — — — — forth he flings,
And desperate runs on point of Arthurs sword! . . .
Whereon engor'd he glides till, nearer approach'd,
With dying hand he hewes his fathers head . . .

3) S. oben S. 30 Anm. 3 u. 4.

Besenstiel als eben so viele Scheuerbesen auferstehen, und wässern, gleich diesen, die ganze erste Scene mit Blankversen, wie aus Eimern gegossen: 'First Chorus, Second Chorus, Third Chorus, Fourth Chorus', Einer nach dem Andern, reihum oder wechselnd. Mit Wassergüssen von Blankversen eine Scene überströmend, die König Arthur, vom Schlachtfeld mit Cador, Herzog von Cornwall, zurückgekehrt, doch seinerseit unter Thränenfluthen, doppelt blutigen, ertränkt: vom Blute des zerrissenen Vaterherzens, und vom Blute aus der klaffenden Kopfwunde; ungerechnet den von Cador, Herzog von Cornwall gelieferten reichlichen Zuschuss von Beileids-Wasser, und das Blutwasser gar nicht in Anschlag gebracht, das Mordred's auf die Bühne getragene Leiche aus der Brustwunde vergiesst. So herzbeweglich König Arthur's Jammerklage über den in sein Schwert gerannten Sohn auch seyn mag; so auffällig bleibt es, dass der Vater, weit entfernt, in sein Schmerzenspathos einen Tropfen von Oedipodischem Graungefühl und Schauder ob der seinen Stamm bis ins dritte Geschlecht besudelnden Blutschande zu mischen [1]), dass er noch einen Zuwachs an zärtlicher Vaterliebe für den mit seiner Schwester erzeugten Sohn, der dadurch zugleich sein Neffe [2]), schöpft, und obenein für einen solchen Höllenauswurf von Sohn und Neffen in Einer Person, der ihn, sein Weib, und sein Reich so frevelvoll geschändet, und der den Vater, seinen König, mit einem, die rebellisch und vatermörderisch beigebrachte Todeswunde in der Stirne blutschänderisch verhöhnenden Geweih in die Gruft sendet! Vielleicht giebt ihm auch desshalb ein dunkles Scham- und Schmachgefühl den letzten gegen Cador ausgesprochenen Wunsch ein, dass sein Grab der Nachwelt unbekannt und sein Leichnam unentdeckt bleibe. [3]) Wenn ihn anders der zum Grabe herausgewachsene Stirnschmuck nicht verriethe, den ihm sein heissgeliebter, so untröstlich zärtlich bejammerter Sohn und Neffe, Mordred, als letzte

---

1) Nur beim Enthüllen der Sohnesleiche überkommt den König ein flüchtiges Gruseln des Ursprungs gedenkend: „A fearful vision of my former guilt."

2) Arth. My blood and kindred doubled in his birth.

3) No grave I need . . .
But let my corcase lurke; yea let my death
Be aye unknown.

Ehre, mit in's Grab gegeben; zumal inanbetracht der Begünstigung solchen Wachsthums durch das Begiessen des unentdeckbaren Grabes mit der Blankverskanne der, nach Abgang des Königs, in ihre vier Strophen wieder zurückverwandelten vier Chorusse.

Wie bricht dem in der zweiten und letzten Scene des fünften Acts noch dahinspukenden Rachegeist, Gorlois, das Gespensterherz über diesen ihm stirnverwandten Grabes-Nachwuchs und über alle die Häupter, die sein befriedigter Rachegeist zählt, und siehe, ihm fehlt kein einziges Haupt! Alle Pendragon-Köpfe besorgt und aufgehoben![1]) Er lacht sich die Haut voll, der Gorlois, dass ihm die gespenstischen Hörner auf der Stirne wackeln, und freudig überliefert er sich den schwarzen Furien, dem finstern Orcus, dem tiefen Avernus-Kellerloche. Sein Rachemüthchen ist gekühlt — „Platz da, dem gesühnten Rachegespenst des Erzherzogs Gorlois! Mit Freuden kehr' ich', so gerochen, zurück zur Hölle!"[2])

Merkwürdig! Von Königin Guenevera, seit ihrem Rückzug in's Kloster nach dem ersten Act, — kein Sterbensylbchen! Eines der dramatischen Capitalverbrechen unserer vier Dichter, vier Chorus-Strophen- und vier Legionen Sentenzen-Tragödie; eine ihrer schwersten 'Misfortunes', wofür es keine Klostersühne und keine Maria-Magdalena-Busse giebt. Was der weisen Sprüche auch der Pfeifer auf dem allerletzten Loch, der 'Epilogus', und was der denkwürdigen Lobsprüche auch der literarhistorische, auf dem nachträglich allerletzten Loch blasende Pfeifer, Epilogus, der verdienstvolle Herausgeber der 'Misfortunes of Arthur'-Tragödie, in der Vorrede zu derselben, ihr nachpfeifen mag.[3]) All' diesen

1) Gorl.
Pendragon, Arthur, Mordred, and their stock
Found all their foils; not one has 'scaped revenge.

2) Gorl.
— — — — Ye furies black . . .
Thou Orcus dark, and deep Avernus-nook
Receive your ghostly charge, Duke Gorlois' ghost!
Make room! I gladly, thus revenged, return.

3) „The mere rarity of this unique drama would not have recommended it to our notice; but it is not likely that such a man as Bacon would have lent his aid to the production of a piece which was not intrinsically

Lobpreisungen utroque pollice zugestimmt: so ist der kernfaule, in den Eingeweiden der Tragödie sitzende Todesschaden doch nicht wegzupfeifen — der Mordred, durch Uebermaass von Abscheuwürdigkeit, der tragödienunwürdigste aller Frevelhelden; keines der tragischen Läuterungsgefühle würdig; kein furcht-, kein mitleidwürdiger, kein tragischer Held — Tragisch? Schade was um's Tragische! Mitleid? Blasphemie! Das Mordred-Pathos wollt ihr wissen, was es ist? Ein Pathos — um seiner kettentollen, den ekelhaften Ursprung des Blutschandhelden noch überekelnden, Gräulunzucht und Vatermord unausgetetzt schnaubenden und in bestialischen Sentenzen rasenden Wuthausbrüche willen, nicht Mitleid — nein, ein Pathos, ein — Verzeihung dem unparlamentarischen, salonwidrigen Ausdruck! — ein todtspuckenswürdiges Pathos. Und um solchen Heldensohn ein Vaterächzen an der Leiche, ein zum Himmel aufheulender Vaterjammer, „als wollt' er ihn zersprengen"! Was hier einzig noch wehklagenswürdig erscheinen könnte, wäre die Betheiligung des grossen Francis Bacon bei diesem Mordred. Um wie viel leichter ist es doch, durch eine unsterbliche Schrift, das Werk: De augmentis scientiarum, die Wissenschaft zu bereichern, als durch eine De augmentis artis dramaticae zeugende Tragödie einen Zuwachs dieser unerlernbarsten der Künste zu bekunden! Man müsste denn eine Tragödie für solchen Zuwachs halten, die, als Ergänzungswerk zu der epochemachenden Schrift: De augmentis scientiarum, sich mit dem Titel 'De augmentis sententiarum' schmücken dürfte.

Wir fügten diese Betrachtung unserer Analyse der jedenfalls gedenkenswerthen, für die Geschichte des englischen Drama's wichtigen Tragödie 'The Misfortunes of Arthur', als Schlussstein an, in Erwägung der, ihrer Zeit aufgestellten Behauptung: Lord Bacon von Verulam sey der eigentliche Verfasser der unter

---

good, and unless we much mistake, there is a richer and a nobler vein of poetry, running through it than is to be found in any previous work of the kind. The blankverse is generally free and flowing . . . Most of the characters and particularly those of Arthur and Mordred are drawn with distinctness and vigour; the fiery and restless ambition of the son is excellently contrasted with the cool determination and natural affection of the father" etc. P. Collier. (Collect. Dodsl. ed. Hazl. Vol. IV. p. 242 f.)

Shakspeare's Namen gehenden Schauspiele. Seine Mitwirkung bei jener Tragödie spricht nur dafür: dass nicht ihm, noch seinem Collegen in dramaticis, dem sonst tüchtigen und hochbefähigten Hauptverfasser Thomas Hughes, noch auch dem Schöpfer des „Tamerlan", der wohl Züge zum Mordred geliefert haben könnte, noch irgend welchem Tragiker, vor dem Dichter von Richard III., die poetische Verwerthung und Verklärung eines verruchtdämonischen, abscheuwürdigen Charakters zum tragischen Helden vorbehalten blieb.

Hier hätten wir Lust, Einiges über die englischen öffentlichen Schauspielhäuser im achten Jahrzehnt des 16. Jahrh., einzuschalten. Um indessen unseren Bericht über Sh's. unmittelbare Vorgänger nicht wieder zu unterbrechen, dünkt es uns angemessener, die Notizen über die damaligen Theater unter den Textstrich zu verweisen. Wie der Falter, nach abgeworfenem Balge, zur Blume; wie die Braut aus ihrer Gardrobe, Röcken und Unterröcken, hervortaucht im Aufschwung zum Brautbetthimmel: so mag die Tragödie oder Komödie ihre abgestreifte Hülle und Schaale, Theater und Theatergarderobe, unter den Text ihrer Geschichte sinken lassen, in dieser, ihrem Elemente und Aether, schwebend als reine, freie Psyche. [1])

---

1) Aus so manchen, im Verlauf unserer bisherigen Geschichte der englischen Theaterstücke aus den ersten drei Decennien von Elisabeth's Regierung, mitunterstreuten Notizen, nach Edmund Malone's 'Histor. Account of the English Stage' *) und Payne Collier's 'Annals. of the Engl. Stage', wird unser formgewandter Leser sich wohl auch die Grundzüge zu einem Abriss von der Geschichte der Londoner Theatergebäude zu jener Zeit zusammengestellt haben. Wir fassen hier diese Grundstriche zu einer Geschichtskizze der Londoner Theater in jener Epoche zusammen.

Wir wissen bereits, dass es dem puritanisch bigoten Magistrat von London gelungen war, alle im Bezirke seiner „Freiheiten" befindlichen Schauspielhäuser niederreissen zu lassen, und die Schauspieler aus der

---

*) 'Historical Account of the Rise and Progress of the English Stage' etc. Zuerst erschienen als Essay in Malone's Shakspeare-Ausgabe von 1790. Dann als Sonderabdruck, unseres Wissens, zuerst 1800, Basel 8⁰. In Malone's (Boswell) Var. ed. von Sh's Plays and Poems 1821 nimmt die Abhandlung den ganzen III. Band ein. Collier's Annals of the Stage ist nur eine detaillirte Ausführung mit theilweisen Berichtigungen von Malone's werthvollem Grundwerk.

Rücken wir denn nun mit einer der meistberufenen, unseres Wissens, noch von keiner deutschen Shakspeare-Vorschule erläu-

City in die Vorstädte hinauszustossen (1575). So waren, bald nach 1580, unter den Zerstörungsstreichen der Londoner Stadtbehörde, die Bühne in Gracious-street, Bishopsgate-Street*), erlegen. Das Theater in der Nähe von St. Pauls, das Savoye-Theater von Ludgate-hill, und das von White-friars wurden vollständig von den zelotischen Vandalen der City niedergebrochen. Das Blackfriarstheater — auch davon nahmen wir bereits Notiz — entging der Wuth der stadtväterlichen Fanatiker nur durch den Umstand, dass es ausserhalb des Bereichs ihrer städtischen Privilegien, ausserhalb des Bannkreises ihrer wüthigen Zerstörungsfreiheit lag. Diese städtischen Theatersturmböcke koppelt die Culturgeschichte mit den Bilderstürmern an Ein Tollhäusler-Seil, und, als Einäscherer von Theater-Leinwand und Pappe, mit Simson's Saaten verbrennenden Füchsen zusammen, nur dass jene die Brandfackeln zwischen den zusammengeknüpften Eselsschwänzen ihrer Communal-Privilegien stecken hatten.

Ihrer Lage ausserhalb der City verdankten auch die beiden, als die zwei ältesten Londoner Theater bekannten Bühnen: The Theatre, und The Curtain, Beide in der Vorstadt Shoreditch belegen, ihren Schutz vor den städtischen Bretterstürmern, die im Sturmlauf sich die Bretter vor die Köpfe anliefen. Das Schauspielhaus, 'The Theatre', wird schon 1576 in Lambarde's, selbigen Jahrs, erschienener Schrift: 'Perambulation of Kent' erwähnt. Mit diesem Theatre-Spielhause zusammen wird das Curtain-Theater 1577 in John Northbrooke's 'Treatise against Dicing, vain plays or Interludes' genannt. In den Schriften der gleichzeitigen Puritaner werden die genannten zwei Spielbühnen in der Regel als Zwillingssündenböcke verketzert und verflucht. Um 1598 war das Theatre-Theater bereits ein hölzernes Gespenst, verlassen und verödet. Ist doch die Zeit der zelotischste aller puritanischen Holzwürmer und communalen Mauerbrecher. Sie frisst diese selber, und verspeist die Lordmayor's samt Cities und Communen, wie diese die Lordmayor-Festschmaus-Ochsen. Aldermen und Stadtverordnete nimmt sie Dutzendweise auf ihren hohlen Zahn. Ja die Zeit hat einen noch besseren Magen als die Kirche, denn sie verdaut diese mit. Die Bretter, welche die Welt bedeuten, geniesst sie als pikantes, Apetit reizendes Mixdpickle-Vorgericht, und die Welt, hinterdrein, als Dessert.

Im Curtain-Theater, vom gestreiften Vorhang an der Eingangsthür so benannt, spielten, unter Jacob I. von England, die players des Prinzen Henry, vormals im Dienste des Earl of Nottingham und mit dem berufenen

*) Zeitweilig für die Saisondauer errichtete Bühnengerüste in Gracechurche-street; das Bull-Theater in Bishopsgate-Street.

terten, um die Zeit von Sh's. frühestem Flügelregen verfassten, gespielten und vielgepriesenen Tragödie vor:

Thomas Kyd's

Jeronimo.[1])

Der Schauplatz ist Spanien, Hauptperson Jeronimo, sein Sohn

Theater- und Bärenhatz-Director*) Philip Henslowe, dessen interessante Bekanntschaft uns nicht entgehen wird, eng verbunden. Die Stücke, die im Curtain-Theater gespielt wurden, gehörten meist den niedrigen Possen an (jigs). Unter Charles I. war schon das Curtain-Theater auf Fechterspiele herabgekommen**); was die Theater der Gegenwart fast alle sind: Concurrenz-Fechtböden für Preisfechterspiele. Als Wettpreis werden dramatische Kunst und dramatische Poesie buchstäblich ausgeschoben.

Ueber Entstehung und Privilegirung des Blackfriars-Theater ist bereits oben***) das Betreffende vorgebracht worden. In diese Bühne scheinen sich die Spieler des Grafen Leicester und die Kinder der Capelle getheilt zu haben.†) Der Bittschrift, welche die players des Lord Chamberlain, worunter Shakspeare, an den Geheimen Rath (Privy Council) im Jahre 1596 einreichten, um sich ihrer Haut gegen die geschwornen Erbfeinde der dramatischen Kunst, die Stadtbehörden, zu wehren, wurde

---

1) 'The First Part of Jeronimo. With the Warres of Portugall and the Life and Death of Don Andrea. Printed at London, for Thomas Prauyer, and are to be sold at his shop, at the entrance into the exchange 1605. 4. Bl. 1.

Aus Thom. Heywood's „Apology for Actors" erhellt, dass Thom. Kyd der Verfasser der hochgehaltenen, seiner Zeit mit allen Theaterglocken ausgeläuteten, und durch mehr Auflagen als vielleicht irgend ein anderes Stück jener Tage ausgezeichneten, „Spanish Tragedy, or Hieronimo

---

*) 1613 erbaute Henslowe ein gemeinschaftliches Theater für Stier-, Bärenhatz und recitirendes Schauspiel, natürlich nicht von Stieren und Bären, sondern von Menschendarstellern zu recitiren.

**) It seems to have been used only by prize-fighters. Malone a. a. O. p. 54. n. 2.

***) S. 185.

†) Diese Spielknaben hiessen noch 1599 'childern of the Blackfriars' als Darsteller von B. Jonson's in diesem Jahr im Blackfr.-Theater aufgeführtem Stücke: 'Case is Altered'. Beim Regierungsantritt von James I. erhielten jene Childern durch königliches Patent den Namen: 'the Childern of her Majesty's Revel's', — wie das Spielpersonal des Lord Chamberlain von da ab 'Kings Servants' hiess. Im Blackfriars-Th. trieb das Jungen-Nest (nest of boys) im Winter sein Wesen, den Queens und Kings-players blieb das Sommertheater des Globe, an Bankside, vorbehalten.

Horatio, noch grüner Junge; Andrea und dessen Geliebte Bell' Imperia, des Königs von Spanien Tochter, und des Königs Sohn,

---

gleichfalls schon gedacht.*) Gleich den übrigen Dienstleuten des königl. Haushaltes, wurden auch des Königs Schauspieler vereidigt. Jeder von ihnen erhielt alle zwei Jahre vier Ellen Halbscharlach (bastard-scarlet) zu einem Mantel und eine viertel Elle rothen Sammt zum Mantelkragen (cape).**) Blackfriars blieb, wie es scheint, bis zum Schlusse der Theater***) unter der Puritanischen Wirthschaft, die das Erbe der Londoner Commune angetreten, dem Theaterspiel geöffnet. Von der Wiedereröffnung desselben, nach der Restauration, schweigt die Theater-Chronik.

Eines Whitefriars-Theater geschieht zuerst auf dem Titelblatt von Fields, 1612 gespieltem, bereits gedachtem Stücke: 'Woman is a Weathercock', Erwähnung.****) Den Namen trug es vom Grundstücke, worauf früher das Kloster der weissen Kapuziner stand. In demselben Bezirk wurde 1629 das Salisbury-Court-Theater, als Ersatz-Spielhaus für das, seines beschränkten Raumes wegen, unbrauchbar gewordene Whitefriars, ge-

---

is mad again", („Spanische Tragödie, oder Hieronimo ist wieder toll") betitelten Tragödie war†), mit welcher unser 'First part of Jeronimo' verwechselt und beide für identisch gehalten wurden. Es sind aber zwei ganz verschiedene Stücke, Beide unter Dodsley's old plays (Vol. III) ed. Hazl. (Jeronimo Vol. IV. Span. Trag. Vol. V), abgedruckt; wie denn auch wir, auf 'Jeronimo', eine Anzeige der 'Span. Trag.' werden folgen lassen. Laut einer anderen Stelle in Ben Jonson's 1600 aufgeführtem Maskenspiel 'Cynthia Revels', lässt sich vermuthen, dass Kyd's 'Jeronimo' zuerst um 1588 über die Bühne ging. Einem in Philip Henslowe's Papieren befindlichen Vermerk zufolge, wurde die „Comedy of Hieronimo" von der Truppe des Lord Strange am 10. April 1591 gespielt. Nach 1602 erschien die span. Tragödie mit Ben Jonson's Zusätzen im Druck, die dem Stücke durch pathetischen Schwung eine Stärke und Schönheit verliehen, die das Stück

---

*) A. a. O.

**) MS. in the Lord Chamberlain's Office.

***) Zeitweilig 1642 und 1647 dauernd geschlossen.

****) 'acted before the king in Whitehall, and divers times privately at the Whitefriars, by the childern of her Majesty's Revels.

†) Ben Jonson äussert sich darüber (in der 'Induction zu Cyntia's Revels' 1600): „Another swears down all that sit about him, that the old Hieronimo as it was first acted, was the only best and judiciously pen'd play of Europe". In Jonson's berühmten Versen zum Andenken Shakspeare's (Verses to the 'memory of Sh.') stellt er Kyd neben Lilly und Marlowe. Von Francis Meres wird Kyd den besten tragischen Dichtern seiner Zeit beigezählt (Pall. Tam. 1598 p. 283).

Lorenzo, Schurke von Handwerk, und verruchter Intrigant aus Privatvergnügen.

---

baut. Von 1632 bis 1635 spielten auf dieser Bühne Prinz Charles players. Nach Wiedereröffnung der Theater wurde den Whitefriars der Name 'Theatre in Dorset Court' beigelegt.

Das Globe-Theatre, die mehrgenannte Sommerbühne der Lord Chamberlain's, auch Shakspeare's Spielgesellschaft, von Richard Burbage 1594 errichtet, und 1613 niedergebrannt, ein Sechseck von aussen, innen circusförmig, bestand vom Giebel bis zur Sohle aus Holz, ('this O of wood'). Der Pfälzer Henzner, der 1598 England bereiste, zielt auf das Globe-Theater, als eines jener ganz von Holz erbauten Schauspielhäuser.*) Der Zuschauerraum war unbedeckt, und nur die Bühne hatte ein Rohrdach. Von einem Shakspearischen Stücke, unter diesem Dache gespielt, hätte Jaques in „Wie es Euch gefällt", wie von Prüfstein's mythologischen Gleichnissen, sagen können: „O schlecht logirte Gelehrsamkeit, wie Jupiter unter einem Strohdach".**) O glückliche Theaterzeiten, wo Dichterköpfe,

---

selbst verdunkelten.***) An zwei Stellen bezeichnet Henslowe Kyd's 'Span. Trag.' als zweiten Theil zum Jeronimo.

Kyd's Geburtsjahr ist nicht zu bestimmen; überhaupt kein biographischer Zug, betreffs seiner, vorhanden. Von allen englischen Dichtern dürfte Thom. Kyd für die Literaturgeschichte der unpersönlichste seyn. Zum blossen Namen eines tragischen „Böckleins" (Kyd) verschollen. Collier hält ihn für älter als Marlowe, von dem er den Blankvers erst später annahm, da selbst im ersten Theil des Jeronimo der Reim dem Blankvers noch die Wage hält. Collier's Ansicht nach, steht Kyd in musterhafter Behandlung der Blankverse Marlowe am nächsten, dem, auch hinsichtlich dieser Kunst, Shakspeare schon in seinen Erstlingsdrama die Palme entwinden sollte. Und wohl dürfte Shakspeare's „Titus Andronicus" von Kyd's 'Jeronimo' nicht von Marlowe's „Tamerlan" die tragische Bluttaufe empfangen haben, mit der Maassgabe, dass Andronicus die Apotheose der Gräultragödie darstellt, wenn diese überhaupt eine solche zulässt. Für das volle Verständniss von Sh's. Genie scheint uns der Andronicus so wesentlich, dass diejenigen, die ihm dieses Trauerspiel absprechen, auch unseren Zweifel an ihrer vollen Erkenntniss von Sh's. Entwickelungsgang und dem Charakter seines tragischen Genius hervorrufen.

---

*) „horum theatrorum quae omnia lignea sunt". Itin. p. 123. Malone a. a. O. p. 63 n. 9.

**) As you like it A. III. Sc. 3.

***) 'for certainly there is nothing in his own entire plays equalling in pathetic beauty some of his (Ben Jonson's) contributions to 'The Spanish Tragedy' (Collier Hist. III. 205 n.)

Mit der Ernennung des Jeronimo zum Marschall von Spanien eröffnet der König die erste Scene. Jeronimo's Knie

wie Shakspeare, unter Strohdächern unsterbliche Stücke zur Aufführung brachten! Das Theater der Gegenwart hält es umgekehrt: Da werden unter goldenen Dächern Stücke von Strohköpfen gespielt, und die volle Kassen machen, so voll, wie das Männlein im Märchen alle Spuhlen mit dem von ihm zu Hexengold versponnenen Haufen Stroh dichte voll schnurrt. Globe hiess das Theatre von dem Embleme am Giebel: Hercules mit der Weltkugel auf der Schulter und darunter die Inschrift: „Totus Mundus agit Histrionem": „Die ganze Welt spielt Komödie". Vor welchen Zuschauern aber? In Parterre und Loge lachende oder pfeifende Teufel; oben im Paradies weinende Engel.

Eigenthümliches Zufallsspiel! Dass gerade während der Vorstellung eines Shakspearischen Stückes, 'Henry VIII' das Globe-Theater am 29. Juni 1613, in Flammen aufging! Die bezüglichen Documente darüber sparen wir uns für die Besprechung dieses Feststückes auf, wobei John Fletcher und vielleicht auch Ben Jonson ihre Hand mit im Spiele hatten; welcher Letztere denn auch, in seinem 'Execration upon Vulcan' „Verabscheuungsfluch gegen Vulcan", betitelten Poem mit einer Flut von Reimversen, wie aus der Feuerspritze geschleudert, dem Vulcan, wegen jenes Brandes, den Kopf wusch. Den Reimversen eines unter dem Namen „Wasserdichter" (Water-Poet) von der englischen Nationalliteratur verzeichneten Lyrikers, den Reimversen des John Taylor zufolge, erstand im nächsten Frühling nach dem Brande das Globe-Theater, als Phönix aus der Asche, aber als ein Phönix mit einem Ziegeldach, statt des Strohdachs, über dem Kopf. Nach 1647 ist Phönix Globe sammt Ziegeldach verschollen und auch von diesem Phönix nichts übrig geblieben, als die zweite Silbe. Der langlebigste unter allen Vögeln bleibt der rothe Hahn, den, der Himmel mag wissen, wann, und welcher Mordbrenner-Teufel, dem Globus schlechthin, unserem Weltglobus, aufs Dach setzen wird, unbekümmert um Ben Jonson's Reimfluchspritze und um die Legionen von Wasserpoeten, sollte sie auch, wie Paulinen's Teufel im „Wintermärchen", „Wasserströme aus Flammengluthen weinen".*) Dass auch nach unserem Erdglobus, trotz seinem Ziegeldach, kein anderer Hahn als der rothe, krähen wird, ist nur eine Frage der Zeit. Wo er nicht gar eines schönen Tages, aus heiler Haut, wie eine Bombe, als Seifenblase platzt, und ihn die Astronomen auf den anderen Planeten, in einer hellen August- oder Septembernacht als Sternschnuppe sich schneutzen sehen. So eine Erdkugel, was ist sie auch in den Augen des Himmels? Schnurz und Schnuppe! Ja der Himmelsglobus selber! Er kann von Glück sagen, wenn am Ende aller Tage sich noch ein Hercules findet, der ihn auf seine Kappe nimmt!

*) III. 1.

singt seinen Dank[1]) für die gnadenvolle Auszeichnung, und fordert seines in den ersten Jünglingsjahren noch stehenden Sohnes,

---

Das von Philip Henslowe*) und Edward Alleyn 1599 - 1600 auf dem Baugrunde Golding Lane im Pfarrsprengel St. Giles, Cripplegate, errichtete Fortune-Theater, ursprünglich in Lehm und Lattenwerk aufgeführt, und in Viereckform, erhob sich 1621 aus dem Brandschutt als Rundbau von Ziegelsteinen. Diesen Neubau nennt Wright in seiner 'Historia Histrionum' 'a large round brick building' „ein grosses rundes Ziegelwerk", eine Form und Beschaffenheit, die Malone missverständlich dem ursprünglichen, von Henslowe erbauten Fortune-Theater beilegt.**) Den Namen gab ihm eine, am Eingang gemalte Fortuna.***) Henslowe's Fortune-Theater war im Besitz der Truppe des Lord Admirals Earl of Nottingham, unter Leitung des Schauspielers und Theaterdirectors, Edward Alleyn. Beim Regierungsantritt James I. trat die Truppe in Dienst des Prinzen Henry, und nach der Vermählung der Prinzessin Elisabeth mit dem Churfürsten von der Pfalz (elector Palatine, nachmaliger „Winter"- oder „Schneekönig") übernahm die Gesellschaft der Pfalzgraf und erwirkte für dieselbe von König Jacob I., seinem Schwiegervater, ein, unter dem

---

1) Jer. My knee sings thanks unto your highness' bounty.

---

*) Zu Payne Collier's, für die Geschichte des englischen Theaters, werthvollsten Veröffentlichungen zählt die Schrift: 'The Diary of Philip Henslowe from 1591 to 1609. Printed from the original Manuscript preserved at Dulwich College, ed. by J. Payne Collier Esg. F. S. A. London 1845. 8⁰. Kommt auch Shakspeare's Name in Henslowe's Diary nicht vor, so stehen doch die Titel von Stücken darin verzeichnet, welche während dem Zeitraum (von Anfang Juni 1594 bis Mitte Juli 1596) dargestellt wurden, als Henslowe's Truppe mit Shakspeare's zusammen auf der Bühne des Newington-Butts Theaters spielten; von Stücken, die Shakspeare — ob ältere Vorlagen, ob theilweise eigene Jugendarbeiten, vorläufig dahingestellt — zu unsterblichen Werken der dramatischen Kunst umschuf. Henslowe's 'Diary'-Ms. hatte bekanntlich Malone zuerst in dem von Henslowe's Schwiegersohn, dem berühmten Schauspieler, Edward Alleyn, gestifteten Dulwich College (God's Gift) entdeckt; aber weder vollständig noch immer richtig benutzt.†) Das Ms., ein Folioband, ist fast durch-

**) A. a. O. p. 55 n. 3. —

***) — — „like the picture of dame Fortune
Before the Fortune play house.

Thom. Heywood, 'The English Traveller' A. IV. (1633). Vgl. Hist. Histrion. 8⁰. 1699. p. 5.

---

†) Vgl. Malone's Shaksp. by Boswell Vol. III. p. 443. n.

Horatio, Kniee auf, dessgleichen zu thun. [1]) Vaters und Sohnes Kniee können sich mit gutem Fug auf die Knoten von Haberrohr

---

4. Jan. 1612—13, ausgestelltes Patent, mit ähnlichen*) Spielprivilegien ausgestattet, wie das 1603, der Shakspeare-Gesellschaft — Schauspielergesellschaft nämlich, worunter Shakspeare — bewilligte Patent. Zur Zeit des Brandes (1621) hiess die Schauspielertruppe des Fortune-Theater 'The Palsgraves' Servants' „des Pfalzgrafen Leute". Vor Ostern 1640 siedelt die Truppe nach dem Red Bull-Theater über. Allem Anschein nach hatte das Fortune-Theater 1661 ganz und gar ausgespielt, und wurde in diesem Jahre, im Expropriationswege, um anderen gemeinnützlicheren Bauten eine freie Gasse zu brechen, niedergerissen.**) Die Theatergebäude

---

1) Kneel by thy father's loins.

---

gängig Henslowe's eigene Hand, und nur hin und wieder wird die Schrift eines Gehülfen bemerklich. Mit Theatergeschichten scheint Henslowe erst um 1584, als Mitbesitzer vom Rose-Theater, sich befasst zu haben. Doch sind keine diesbezüglichen Aufzeichnungen aus den Jahren von 1584 bis 1591 vorhanden.

Muthmaasslich aus Sussex stammend, ehelichte Philip Henslowe eine Wittwe, Agnes Woodward, deren Tochter, Joane, seine Stieftochter, er mit Edward Alleyn im October 1592 vermählte. Ursprünglich war Henslowe, wie es scheint, Färber von Handwerk. Später findet man ihn mit seinem Stiefeidam, Edward Alleyn, bei einer Stärke-Manufactur betheiligt. Nebenbei betrieb er auch das Geschäft eines Aufpfandleihers. Mit Theaterunternehmungen befasste er sich, von Anbeginn bis auf seinen Tod (1616), stets nur in Verbindung mit seinem Schwiegersohn Alleyn. Auch die

---

*) Das pfalzgräfliche Spielpersonal bestand aus Thomas Downton, William Bird, Edward Juby, Samuel Rowle, Charles Massey, Homphrey Jeffs, Franck Grace, William Carl Wright, Edward Colbrand, William Porr, William Stratfort, Richard Gunnel, John Shauck and Richard Price im Patent als „Servants to our Sonne in lave the Elector Palatine" bezeichnet, und ermächtigt „to use and exercise the art and facultie of playing Comedies, Tragedies, Histories, Enterludes, Moralls, Postoralls, Stage Plaies and such other like as they have already studied" etc. Aus der angegebenen Schauspielerliste, worin Edward Alleyn fehlt, glaubt Collier (III. p. 312) die Unrichtigkeit von Malone's Angabe, Alleyn habe sich erst 1616 von dieser Truppe zurückgezogen, folgern zu dürfen. Thatsache sey vielmehr, dass Alleyn bereits vor Prinz Henry's Tode die Bühne verlassen.

**) „A street may be cut through for the better accommodation of the buildings". Mercatius Politicus. Tuesdey Feb. 14 to Tuesday Febr. 21. 1661. (Mal. a. a. O.)

und Flöte berufen, welche ebenfalls „Kniee“ heissen und beim Moduliren des Tons ihre Rolle spielen. Der junge Horatio

sind ja geborne Phönixe. Die Selbstverbrennung ist ihnen an der Wiege gesungen. Was nicht das Feuer zerstört, quod non destruit ignis, das zerstört die Bicke und Haue der Expropriation; diese nivellirende Zunge der alles in Schutt und Staub leckenden Cultur; aber auch eine schöpferische Zunge, wie die der Edda-Kuh, Andhumbla, welche aus den Ursalzblöcken den Stammvater des Menschengeschlechts leckte.

Auch das Rose-Theater, auf der Bankside, dessen Entstehung Collier weit hinter 1587 zurück verlegt*), hatte gleichfalls Philip Henslowe, der industriellste Theaterunternehmer, Bauherr und Schauspieldirector jener Zeit, erworben, und 1591 beträchtlich erweitert, theilweise umgebaut.

Ausser dem Fortune- und Rose-Theater, war Henslowe noch bei verschiedenen anderen, namentlich am Newington-Theater, betheiligt, und wahrscheinlich hat er die meisten jener alten, in seinem berühmten 'Diary' verzeichneten Stücke auf einem oder anderem dieser Theater spielen lassen. Nachrichten über das Rose-Theater, vor 1600, hat Collier keine auffinden können. In diesem Jahre begann die Truppe des Lord Pembroke am Rose-Theater zu spielen. Die fünfte Satire der 1598 unter dem Titel Skialetheia or Shadow of Truth', erschienenen Sammlung von Satiren und

Regie des Paris-Garden führte er, als „Sergeant“ oder General-Intendant der Bären-, Bullen- und Eselshatzen, mit seinem 'godson' Alleyn gemeinschaftlich. †) Als Eigenthümer und Director vom Rose-Theater leitete Henslowe die Vorstellungen von Lord Strange's, Lord Nottingham's und Pembroke's Spieltruppen. Ungebildet und ungeschult, ein Banauser vom Wirbel bis zur Ferse, Färber, Stärkemacher, Wucherer, Speculant, „Gründer“, im vorgreiflichsten Sinn des Wortes, kam Philip Henslowe doch als Theaterdirector, Bühnen-Vater, als Protector und Gevatter der gefeiertsten englischen Dramatiker jener Zeit mit Ausnahme Shakspeare's, dem nun einmal eine Ausnahmsstellung in aller Hinsicht beschieden war, — kam Philip Henslowe doch als Mitschöpfer des englischen Theaterwesens auf die Nachwelt; glänzt Philip Henslowe, der Bärendirector, doch so unvergänglich hell am Firmament der Theatergeschichte, wie das niemals untergehende Gestirn des grossen Bären am Himmel und wird fortglänzen, wenn die Schaaren von „Bühnenleitern“ mitsammt den Sternen auf der Brust, sich längst wie Schwärme Sternschnuppen in einer Novembernacht geschneuzt haben, und bis auf den letzten Plunder- und Zunderfunken im Lethefluss versunken und erloschen sein werden.

*) Considerably prior to 1587 (a. a. O. p. 317.)

†) Stowe, Jahr 1604, nennt Alleyn 'Master of the Bear-Garden', Bärengarten-Minister, oder Bärenmeyer.

begleitet die Kniescene nicht mit Worten, sondern mit blutigen Herzenstropfen [1]: das schmeckt beträchtlich nach Lilly's 'Euphues',

---

Epigrammen erwähnt des Rose- und Curtain-Theaters, als solcher, wo Plautinische Komödien und spanische Tragödien gespielt wurden.*)

Das Hope-Theater, auf der Bankseite, existirte, nach Collier, lange vor 1600, dürfte aber, ihm zufolge, bereits kurze Zeit vor 1613, als Bärengarten benutzt worden seyn. Noch heutigentags erfahren renommirte Theater ähnliche Umwandlungen; nur merkt's das Publicum nicht, getäuscht, weil es selbst die Metempsychose, dem lateinischen Spruche gemäss, durchgemacht: Tempora mutantur et nos mutamur in illis. Indessen scheint das Hope-Theater auch wieder eine Rückwandlung vom Bärenzwinger in ein

---

1) I'll bleed for you . . .
I'ill speak in drops, when I do fail in words.

Edward Alleyn, geboren 1566, gest. 1626, trat seine gefeierte Schauspielerlaufbahn an, als sein um zwei Jahre älterer Kunstgenosse William Shakspeare, die englische Bühne mit dem Schimmer seiner poetisch dramatischen Schöpfungen zu erleuchten begann. Seinen festen Wohnsitz nahm Alleyn, von 1592, seinem Vermählungsjahre ab', allem Anschein nach, an Bankside. Doch erbaute er das Fortune-Theater, in der Nähe von Golden Lane, St. Giles, Cripplegate. Bald nach dem Tode seines Stiefschwagers, Henslowe, zog auch Alleyn sich von der Bühne zurück

---

*) — — — — „if my dispose
Persuade me to a play, I'll to the Rose
Or Curtain, one of Plautus' Comedies,
Or the pathetic Spaniard's Tragedies."

Also auch spanische Tragödien 1598, womit nicht etwa Kyd's Spanish-Tragedie gemeint seyn kann; the pathetic Spaniard's Tragedies „des pothetischen Spanier's Tragödien", darunter sind, aller Wahrscheinlichkeit nach, englische aus dem Spanischen übersetzte Stücke zu verstehen. Dergleichen Nachbildung mochte wohl auch 'The spains Moor's Tragedy', von Thomas Dekker, Houghton und John Day verfasst und auf Henslowe's Theater 1599—1600 gespielt, seyn. Dieses Stück, dessen Held spanischer Mohr, wird uns, unter dem Titel 'Last's Dominion' wohl noch in den Wurf kommen und sich auf seine Verwandtschaft mit einer spanischen Tragikomödie, die gleichfalls einen spanischen Mohren, als ihren Helden, vorführt, auszuweisen haben. Einer spanischen Schauspielergesellschaft werden wir erst im Jahre 1636 begegnen, wo sie vor Charles I. spanische Stücke, in spanischer Sprache, zweifellos auch welche von Lope und Calderon, spielte. Tragikomödien von Lope aber konnte Shakspeare in englischer Bearbeitung, durch Henslowe's Theater, kennen lernen.

der bereits 1579 erschienen war, und wovon merkliche Spuren bekanntlich auch in Shakspeare's Metaphorik sich finden. Jero-

Menschentheater erlebt zu haben. So viel steht fest, dass Ben Jonson's 'Bartholomew Fair' am 31. Oct. 1614 auf dem Hope-Theater dargestellt wurde. Darum die Hoffnung nicht aufgegeben, dass auch in unseren Tagen ein ähnlicher Fall eintreten könne, und so manches Hof-Theater sich wieder zu einem Hope-Theater vermenschen, den Bären abstreifen und den alten Adam anziehen werde. Im Jahre 1602 stand jedoch das Hope-Theater noch im vollen Geruch eines Bärengarten, worin bekanntlich keine andere Blume, als Bärenklau, Bärlapp, Bärentraube, u. dgl. m., dank dem stets frischen Bärendr—, gedeiht. Darauf spielt auch folgender Witz in Dekker's 'Satiromastix' (1602) an: „Dein Athen riecht so süss, wie die Rose, welche neben dem Bärengarten blüht".*) „Rose" ist das Rose-Theater, welches dicht neben dem, damals als Bären-Palästra oder Circus seine Wohlgerüche, auf eine englische Meile in der Runde, verbreitenden Hope-Theater stand. Konnte sich doch Ben Jonson noch 12 Jahre später nicht entbrechen, das für die Vorstellung seiner 'Bartholomew Fair' gewählte

(Januar 1615—1616). 1619 stiftete er Dulwich College, und starb im Nov. 1626, Gutes wirkend, Wohlthaten spendend, Bedürftige aufsuchend und unterstützend, hochgeehrt und seinerseits aufgesucht von Vornehmen und Geringen, als grosser Schauspieler und einer der edelsten von der Theatergeschichte gefeierten Menschen.

Wir werden noch öfter Anlass nehmen, seiner zu gedenken und das für uns Wissenswerthe aus den, ebenfalls von Collier herausgegebenen Memoirs of Edward Alleyn'†), und 'The Alleyn Papers'††), nachtragen. Doch findet schon hier die Angabe von Alleyn's Rollenfach und Haupt-Charakteren, als deren hervorragendster Spieler er gepriesen wird, ihre Stelle. In ersten Heldenrollen glänzte Alleyn vor Allem. Dem Orlando in Greene's „Orlando Furioso" athmete sein Spiel Bühnenleben und Bühnenwirkung ein. Vor Alleyn's in Dulwich-College noch befindlichem Porträt in Lebensgrösse konnten wir die stattliche Persönlichkeit uns lebhaft als den vorbestimm-

*) Thou hadst a breath as sweet as the rose that grows by the bear-garden.

†) 'Founder of Dulwich College, including some new Particulars respecting Shakspeare, Ben Jonson, Massinger, Marston, Dekker etc. By J. Payne Collier Esq. Lond. Print. for the Shaksp. Soc. 1841. 8°.

††) 'A collection of original Documents illustrative of the Life and Times of Edward Alleyn, and of the early English Stage and Drama, with an introduction by J. Payne Collier etc. Lond. Pr. f. the Sh. Soc. 1843 8°.

nimo's Bart feiert an diesem Tage gerade sein Jubiläum. Er sagt es seinem Bart in's Gesicht, dass er heut fünfzig Jahre alt

---

Hope-Theater, im Prolog, als einen Spielstall zu bezeichnen: „so dreckig wie Smithfield, und eben so stinkig in jeglichem Betracht".*)

Das Swan-Theater, ebenfalls auf Bankside, war schon vor 1598 wohlberufen. Hier hielt Robert Wilson, wie Meres. Pallad. Tam. fol. 286 bezeugt, seinen musischen Wettkampf in den Stegreif- oder Extempore-Reimgedichten, und trug über einen ungenannten Wettstreiter einen glänzenden Sieg davon. Im Jahre 1603 liess William Fennor, gleichfalls ein Extempore-Reimer, auf dem Swan-Theater ein Festspiel, betitelt: 'Englands Joy', als Apotheose der Königin Elisabeth, aufführen. Laut Angabe des Wasserpoeten, Taylor, hatte das Swan-Theater bereits 1613 seinen letzten Schwangesang ausgeröchelt. Aufgrund von Mr. Herbert's, des Revelsmaster, Office book, nimmt Malone an, dass sowohl das Rose- wie das Swan-Theater, nach 1620, aber blos zeitweise, zu Gladiator- und Fechterspielen gebraucht worden. In der Regel die letzten Todeskämpfe der sterbenden Theater — morituri te salutant.

Das Theater zu Newington Butts, ein altes Spielhaus**), dessen

---

ten Darsteller von Marlowe's 'Tamburlaine the Great' und dessen 'Jew of Malta', dem Juden Barabas, denken, Rollen, worin Alleyn, wie Thomas Heywood, Schauspieler in Alleyn's Truppe (1596) sich ausdrückt, nebenbuhlerlos, „ohne Gleichen" (peerless) dastand.†) Als vorzugsweise grossartig wird Alleyn in Charakteren von Fuller gerühmt, welche eine majestätische Erscheinung und Haltung verlangten. Er war der geborene Marlowe-Spieler, wie Richard Burbage Shakspeare's Leibschauspieler war. Und so mochten sich denn dieser und Edward Alleyn, als Charakter- und Heldendarsteller, zueinander verhalten, wie Christopher Marlowe und William Shakspeare, den dieser „grosse Christoph" auf der Schulter, als eigentlichen Bühnenheiland, durch die Wogen der tragischen Brandungen trug, sich als dramatische Dichter zu einander verhielten. Ob Alleyn auch in Shakspeare'schen Charakteren auftrat, bleibt eine offene Frage, so lange die Frage eine offene bleibt:

---

*) „as dirty as Smithfield, and as stinking every whit."

**) Der Zeitpunkt der Entstehung dieses Theaters ist unermittelt geblieben.

†) — 'by the best of poets in that age
The Malta Jew had being and was made;
And he then by the best of actors play'd . .
— — — — In Tamberlaine,
This Jew, with others many, the other wan
The attribute of peerless . . . .

Th. Heywood in der 'Dedication' zur Druckausgabe von Marlowe's Tragödie 'The Rich Jew of Malta' (1633).

wird, nicht ein Haar weniger. [1]) Der König schüttet sein Gnadenfüllhorn nun auch über Lord Andrea aus, den er zum Bot-

Publicum aus Sonntagsreitern und Scheibenschützen bestand, die im Sommer vor den Stadtthoren Londons herumschlenderten und ihr Naturkneipen mit einem vorstädtischen Kunstkneipen würzen mochten. In diesem Landpartie-Theater spielten 1594 gemeinschaftlich die Truppen des Lord Admiral und Lord Chamberlain, Shakspeare's Gesellschaft mithin. Für letztere war es ein Interimstheater bis das um jene Zeit im Aufbau begriffene Globetheater fertiggestellt war, und die Lord Chamberlainsgesellschaft wieder abwechselnd im Globe- und Blackfriars-Theater spielen konnte.*) Auf dem Newington Butts-Theater wurde der alte Hamlet, die alte „Widerspenstige", Taming of the Shrew, der alte Titus Andronicus gespielt; lauter vorshakspearische, durch Shakspeare's Zauberkunst aus Golemklössen zu dramatischen Gebilden umgeformte Lehmklumpen; die aber die Druden der Tieck'schen Wechselbalg-Unterschiebung, als „Jugendwerke", dem Shakspeare in die Wiege steckten; wie, umgekehrt, die englische Afterkritik der Neuzeit auch die kunstwürdige Umgestaltung jenes Kroopzeugs ihrem grössten, durch solche Vorarbeiten und

1) Beard, thou art fifty full, not a hair less.

ob der Lear, oder Leir, der Henry VIII., der Romeo, der 'Moor of Venise', der Pericles, die Alleyn sämmtlich spielte, die Helden in Shakspeare's gleichnamigen Stücken, oder aber nur die Helden jener älteren gleichbetitelten Theaterstücke sind, welche Shakspeare umgearbeitet haben soll, welchen Shakspeare vielmehr die poetisch-dramatische Seele einathmete, die sie erst bühnenlebensfähig und ewigen Lebens fähig macht; wo nicht gar ein und anderer dieser „älteren" Bühnenentwürfe, nicht Shakspeare's Jugendwürflinge sind; seine jungen ungestalten Bären, die er späterhin zu wohlgegliederten, vollkommen und mächtig ausgebildeten Bären leckte, die dann von der Theatergeschichte, wie der Bär Arcas als Bootes, oder die Bärin Callisto von Diana unter die Gestirne versetzt wurden. Spielte Alleyn Shakspeare's Lear, Romeo, Mohr von Venedig etc. zurzeit, als, berührtermaassen, die Lord Admiral's und Lord Chamberlain's Players (Shakspeare's Truppe), während des Umbaues des Globe-Theaters (vom 3. Jan. 1594, bis 15. Nov. 1596) zusammen, im Newington Butts-Theater, und beide Gesellschaften unter Henslowe's Leitung, Vorstellungen gaben, dessen Tagebuch nahezu dieselben Stücke, dem Titel nach, verzeichnet, die Meres in seiner Pall. Tam. zwei Jahre später (1598) als Shakspeare's anführt? Diese Frage bleibt eben in der Schwebe, so lange

*) — „two companies of players acted there previously to the completion of the Globe, after which the Lord Chamberlains servants confined themselves to their new theatre and to the Blackfriars". Henslowe.

schafter für Portugal ernennt, um den portugiesischen König an die Tributpflichten zu erinnern. Abseits spinnt Prinz Lorenzo

Studien eben zu dieser Gewaltigkeit erstarkten und erwachsenen Dichter abspricht; seinem, auch vermöge der Entwicklungsphase so merkwürdigen und erstaunlichen Wachsthum den Boden gleichsam unter den Füssen wegzieht, ihn entwicklungslos stellt; ihm die Austobungsjugendzeit, die jungreckenhaften Flegeljahre, die poetischen Jung-Rolandthaten, die dramatischen Cid mocedades, unterschlägt, und seine vera ikon zu besitzen vermeint, wenn sie diese, über und über mit Fleay'schen metrical tests, wie mit Flohstichen, besät und besprenkelt als ecie homo-Bildniss der Verehrung darbaut.

Am Newington-Butts-Theater wurden ferner auch Stücke von Marlowe — der selber gleichsam nur eine riesige Skizze, eine, nach Art jener vorweltlichen Kolosse, ungeheuerliehe Vorstudie zu Shakspeare schien — wurde auch Marlowe's Jew of Malta, Tamburlaine u. a. aufgeführt.

jene Vorfragen, betreffend das to be or not to be, das Seyn oder Nichtseyn der fraglichen Stücke, ob diese nämlich Shakspeare's oder die alten, von ihm umgeformten waren, unentschieden bleiben. Bis dahin spricht die grössere Wahrscheinlichkeit dafür, dass Edward Alleyn's Leir der Titelheld des alten Leir-Stückes war, für welches Edward White, 14. Mai 1594, die Druckerlaubniss erhielt, und welches unter dem Titel: „the moste famous Chronicle Hystorie of Leire, King of England, and his three Daughters" erschien, wovon Ludwig Tieck, als einem ächten Jugendwerke Shakspeare's vom reinsten Shakspeare'schen Demantwasser, eine Uebersetzung in seinem „Altenglischen Theater" lieferte, die eher zu beweisen geeignet ist, dass Tieck der Dichter dieses Leir sey, als Shakspeare. So mochte vielleicht auch Alleyn's 'Romeo' der Liebesheld der gleichnamigen älteren Tragödie, mochte Alleyn's 'Pericles' gleichfalls der eines älteren Pericles-Stückes seyn, worin Shakspeare's Meisterpinsel 1608 einige Partieen retouchirte und verschiedene Drucker, als ex ungue leonem-Spuren, anbrachte; mochte Alleyn auch den Moore of Venise dem Shakspeare'schen Othello, nach einem ältern Stücke dieses Namens, voraufgespielt, und diesem mit des Mohren Fackel vorgeleuchtet haben, u. s. w. Ein Verkehr zwischen Alleyn und Shakspeare geht u. a. auch aus einer Stelle in Joane Alleyn's Brief an ihren Gatten hervor, worin sie von Shakspeare meldet, er freue sich, dass Alleyn einem gewissen anrüchigen Subject das Geld nicht geliehen hat.†) Anderweite Berührungen zwischen diesen beiden Theatergrössen werden noch zur Sprache kommen.

†) — — „and Mr. Shakspeare of the Globe, who came . . . and he knowe hym not, onely he herde of hym that he was a rage (rogue) . . . so he was glade we did not lend him the money". Mem. of. Alleyn p. 63.

schon in dieser ersten Scene seine Fallstricke, die regelrechte Halsstricke sind, zunächst für Andrea, den er hasst aus Hass

Alldem zufolge, würde das Sommervergnügungstheater zu Newington Butt, nächst dem Blackfriars- und Globetheater, für die Theatergeschichte jener Zeit in vorderster Reihe stehn.

Unter die zu Shakspeare's Zeit „offenen" Schauspielhäuser zählt Malone das Red Bull-Theater, das Theater zum „Rothen Stier", am oberen Ende der St. John Strasse, über dessen Erbauungs-, Eröffnungs- und Erlöschungszeit weder Malone nach Collier Näheres zu melden wissen. Letzterer vermuthet, dasselbe sey erst unter Elisabeth, wo nicht errichtet, zu einem regelrechten Schauspielhaus eingerichtet worden. Zu Anfang von James I. Regierung gaben die 'Queens Servants', ehemals Earl of Worcester Spieltruppe, Vorstellungen im Red Bull-Theater. Hier, und gleichzeitig im Curtain-Theater, wurde noch 1615 Wentworth's Smith's 'Hector of Germany' aufgeführt. Hier in noch späterer, nicht zu bestimmender Zeit Richard III., der den „rothen Stier" zum feuerrothen Phalaris-Stier heizte.

Aus Prynne's 'Histriomastix' (Schauspielergeissel) 1833, erfährt man von einen Umbau und von Erweiterung des Red Bull, die in „letzterzeit" vorgenommen worden.*) Sir Henry Herbert's Office-book zufolge, hatten es die 'players of the Revels' im Jahre 1622 im Besitz. Der schauspielerische Kunstwerth der Vorstellungen im Red Bull wird sehr niedrig angeschlagen. T. Carew nennt (1630), in einigen Einleitungsversen zu Davenant's, im Blackfriars Theater gespieltem Stücke, 'Just Italian', die Red Bull-Bühne einen 'adulterate stage', wo „keine Zunge einen Vers von ernsthaftem Sinn zu sprechen vermag".**) Nach Schliessung der Theater (1647) scheint das Red Bull zu heimlichen Theateraufführungen gedient zu haben. Eine solche wurde am 20. Dec. 1649 aufgehoben, und das Schauspielpersonal verhaftet.***) Doch fanden 1656 wieder Vorstellungen darin statt. Ein Vermerk auf dem Titelblatt von Robert Cox's Drama: Acteon and Diana zufolge, wurde dasselbe im Red Bull-Theater mit grossem Beifall, in jenen Jahren, aufgeführt. Als Davenant sein 'Playhouse to be let' („Ein Schauspielhaus zu vermiethen") auf die Bühne brachte (1663) war schon das Red Bull-Theater eine Mythe.****)

Das Cockpit-Theater, auch Phönix genannt*****), wurde „gewiss" —

*) 'lately re-edified and enlarged'.

**) „To that adulterade stage, where not a tongue of the untunned kennel can a line repeat of serious sense".

***) Collier II. p. 118.

****) „Das Red Bull," sagt Davenant, „steht leer für Fechterspiele. Die einzigen Bewohner sind Spinnen". „The Red Bull stands empty for fencers; there are no tenants in it but spiders.

*****) Wright (Hist. Histrion. 1699) sagt ausdrücklich, dass dieses Theater 'the Cockpit or Phoenix in Drury-Lane' hiess.

gegen alles Edle [1], und nebenbei aus Schelsucht, weil ihn seine Schwester Bellimperia liebt. Er rühmt sich in einem Monolog,

versichert Collier — „gewiss erst unter James I. aus einer Hahnengrube (Cockpit, Hahnenkampfplatz) in ein Schauspielhaus umgewandelt, kurz vor Mary 1616—17, wie Camden in seinen Annalen von James' I. Regierung unter jenem Jahre verzeichnet, als „nuper erectum".

Queen-Anne's Spielleute, worunter der dramatische Dichter Thomas Heywood, die nach Elisabeth's Tod im Red Bull Vorstellungen gaben, bezogen später die Cockpit-Bühne, wo sie gerade spielten, als die Londoner Lehrjungen (aprentices), im Verein mit dem Londoner Pöbel, am Gründonnerstag 1616—17 einen Zerstörungsangriff auf dieses Theater ausführten *), in sittlicher Entrüstung ob der verrufenen Locale in der Nähe dieses Theaters, wozu der Pöbel dazumal von den Zeloten der öffentlichen Moral, den puritanischen Hetzcaplanen, aufgewiegelt wurde, wie heutigentags unser Pöbel von den Fanatikern und Jesuiten des Syllabus und der Unfehlbarkeit gegen die Altkatholiken. Doch spielten die 'Queene's Servants' im Cockpit bald darauf wieder, nach wie vor. Zu weit abscheulicheren Unzuchtsstätten, als jene in der Nähe der damaligen Theater, die Prynn's puritanische Schauspielergeissel, nach „Hörensagen", unter die Fuchtel nimmt **), waren, bekanntermassen, die Mönchs- und Nonnenklöster entartet, woraufhin freilich auch die Prynn's der Aufklärung, die Encyklopädisten, die Religon und das Christenthum selber ausgerottet wissen wollten, unter dem Feldgeschrei: 'écrasez l'Infame!" Die menschliche Verruchtheit, die menschliche Bestialität, die menschlichen Laster und Aus-

1) Lor. I hate Andrea; 'cause he aims at honour.

*) Nach Camden's Bericht: „a furente multitudine diruitur et aparatus dilaceratur" (vgl. Collier I. p. 401). Genaueres über diese Vorgänge, wenn ihre Stunde schlägt.

**) — „this I have heard on good intelligence, that our common strumpets and adultresses, after our stage-plays ended, are often times prostituted near our playhouses, if not in them; that our theatres, if they are not bawdy houses, (as they may easily be, since many players, if reports be true, are common pandars) „yet they are Cousin germans, at least-wise neighbours to them". (Wenn der Teufel neben der Kirche ein Bordell unterhält, so muss die Kirche dafür aufkommen!) „Witness the Cockpit and Drury Lane; Blackfriars playhouse and Duke Humphries; the Red Bull and Turnbull-Street; the Globe and Bankside brothel houses, with others of this nature". Was mochte Shakspeare von dieser Emeute gegen die Theater denken, der in jenem Jahre und Monat (4. März 1616) in Stratford vielleicht gerade mit der Durchsicht seiner Theaterstücke beschäftigt war! Um die er sich freilich, nach der stehenden Ansicht der Shakspeare-Gelehrten, so wenig bekümmert haben soll, wie um Kaisers Bart.

dass er mit goldenem Köder einen Buben geangelt, bereit zu jeder Schandthat. „O süsse, süsse Arglist! ich schliess dich an

schweifungen wechseln mit den Zeiten nur die Ventile und Formen; aber die Beschaffenheit des Dampfes oder sonstigen Brandstoffes bleibt so ziemlich dieselbe, und wird so lange dieselbe bleiben, bis die wahre Aufklärung, nicht jene trügerische, welche mit ihrem ganzen Apparat an Wissenschaft, an Forschungen, an Entdeckungen, an industriellen Fortschritten, an Culturkämpfen, doch nur letztenendes dem sinnlichen Wohlleben, der raffinirten Selbstsucht, dem gesteigerten Genusse, frohnt — bis die wahre, einzig heilbringende Cultur und Aufklärung das Uebel in der Wurzel tilgt; bis Wissenschaft und Kunst und Betriebsamkeit wieder eine sittliche Grundlage gewinnen, wie sie des Heilands reine, von kirchlichen Zwecken und Geist und Vernunft knechtenden Herrschsuchtstendenzen unbefleckte, aus heiliger Gottes- und Menschenliebe entflossene Lehren der Entwickelung der menschlichen Gesellschaft unterbauten; und worauf auch die Herrlichkeit und Unvergänglichkeit aller in des Heilands Sinn und Geiste hervorgebrachten Schrift- und Kunstwerke, und unter diesen am unerschütterlichsten, am tiefsten mit den geistigen Wurzeln der Welt verwachsen: Shakspeare's Gemüth und Vernunft erleuchtungsvoll beseligende dramatische Schöpfungen ruhen.

Nach 1633 wurde William Rowley's 'All's lost by lust' von den 'Lady Elizabeths Servants' vormals Queen Anne's Spielleuten auf dem Phönix (Cockpit) Theater in Drury Lane, wiederholt dargestellt. Im Jahre 1638 verliessen die Queens Players den Cockpit, und verlegten ihren Schauplatz auf das Salisbury Court-Theater.

Laut Wright's Hist. Histrion., bestand das Cockpit noch unter der Restauration, und spielte Davenant's Gesellschaft (the Dukes players) daselbst, bis sie nach dem neuen Theater in Portugal Row, Frühjahr 1662, auswanderten, und sich dort festsetzten. —

Doch nun auch ein Wörtchen, vom belehrungsreichen Munde unserer beiden Gewährsmänner, Malone und Collier, weggehascht — ein Wörtchen über die Beschaffenheit und Einrichtung des englischen Theaters zu Shakspeare's Zeit!

Unter den aufgezählten Schauspiel-Häusern waren drei: Blackfriars, Whitefriars (Salisbury Court) und Phoenix (Cockpit) Privat-, die übrigen öffentliche Theatergebäude. Erstere unterschieden sich von letzteren durch beschränktere, von allen Seiten eingeschlossene Räumlichkeit; und dadurch dass in denselben bei Kerzenlicht gespielt wurde; während die Vorstellungen in den öffentlichen Theatern bei Tageslicht unter freiem Himmel und nur theilweis bedeckbarer Bühne stattfanden, wie in dem attischen und römischen Theater. Diese Beleuchtung durch Kerzen- oder Fackellicht in den sogen. Privattheatern bedingte der geschlossene Bau und die Ueberdachung des ganzen Hauses. Ferner hatten die Privattheater

mein Herz!"[1]) Andrea's Abschieds-Liebesscene mit Prinzessin Bellimperia, in Gegenwart seines jungen Seelenfreundes, Ho-

'pits'*), umpferchte Parterre-Räume mit Sitzen; nicht „yards", offene „Höfe", wie die öffentlichen Theater, von ihrer Entstehung her, da diese bekanntlich ihren ursprünglichen Schauplatz in den Höfen des Wirthshauses (Carrier-Inns) aufschlugen. Das Publicum der Privattheater gehörte denn auch der höheren, gebildeteren Klasse an, einem Ab- und Ausschliessungs-, einem „geschlossenen" Publicum, vonhausaus. Die Elite der Besucher hatte, wie man weiss, sogar das Recht, ihre Plätze auf der Bühne selbst zu nehmen, und gleichsam ein Bestandtheil des Spielpersonals selber, in ihrer Zuschauerrolle, und in den entsprechenden Attitüden zu bilden: liegend, sitzend, stehend, aber immer, unbeschadet der Elitenschaft, als Knüppel zwischen den Beinen der Darsteller — und dem Stücke zur Parodie. Doch fand, inbezug auf Gewähltheit, ein Unterschied, auch inbetreff des Publicum der Privattheater, statt. So durfte sich das Cockpit-Publicum mit dem von Blackfriars, was feinen Geschmack und Kunsturtheil anbelangt, keinesweges messen.**) Die zwischen den Umlaufs-Gallerien der Privattheater angebrachten Räume (rooms, boxes, Logen), waren umwandete, verschliessbare Nischen oder Zellen, wozu der Miether, für die Dauer der Darstellung, den Schlüssel erhielt. Mit einbrechender Nacht war für die Privat- wie für die Oeffentlichen Theater die Spielzeit zuende. Sollte in den Privattheatern Nachtzeit im Stücke angedeutet werden, so wurden Fenster und Schalter geschlossen ('the windows clapped down').

Die Eintrittspreise, verschieden je nach Rang und Ansehen der Theater, und den Plätzen, nahm ein Thürsteher von den Eintretenden in eine Sammelbüchse (box) auf. Im Hope-Theater, als Baren-pit-Theater uns schon bekannt, betrug das niedrigste Eintrittsgeld bei ersten Vorstellungen 6 Pence. Den Gestank hatte man umsonst. In den weiträumigen Fortune- und Red Bull-Häusern kostete ein Platz auf den Gallerien oder eine Loge zwei Pence. Belege für den stehenden „two penny-Galleries"-Preis giebt Collier aus den Tagesschriften zuhauf.***) Einer Stelle zufolge

1) O sweet, sweet policy, I hug thee!

*) Auf der Mysterien-Bühne der Chester-, Coventry- etc. Spiele wurde, wie uns bekannt, die Versenkung, welche in der „inneren Hölle" unter die Bühne führte, „pit" „Brunnen", genannt. Vgl. Gesch. des Dram. XII. S. 722, Anm.

**) „The Cockpit heretofore would serve his wit,
But now upon the Friars stage he ill sit"
heisst es in F. Lenton's „Young Gallant's Whirligig" 1629.

***) III. 333 ff.

ratio, athmet einige Blumenhauche süsser Gefühle, die aber durch Wunderlichkeiten, wie z. B. ihre Besorgniss, sein hitziges

in Lambarde's schon citirter Schrift: 'Perambulation of Kent' 1576, bezahlte der Besucher von Paris Garden, Bell Savage und Theatre, für Bärenhatz, Interludes und Fechterspiele, an der Thür einen Penny; beim Eintritt in den Zuschauerraum (Galleries, Scaffolds) wieder einen Penny, und einen dritten Penny für einen ruhigen Standort.*) Wie Lily in der Einleitung zu einem Stücke bemerkt, hatten die Childern of the Chapel vor 1590 für eine Vorstellung vier Pence Legegeld genommen; im Jahre 1590 sechs Pence.**)

Aus dem Epilog zu Mayne's im Blackfriars (1639) gespieltem 'City Match', und aus dem Prolog zu Habington's, in demselben Theater aufgeführter, 'Queen of Arragon' (1640) erhellt, dass „zwei Schillinge“ Entree, wahrscheinlich für die besten Plätze, bezahlt wurden. Dagegen scheint, nach einer Andeutung in Fletcher's 'Scornful Lady', der Preis für einen solchen Platz im Blackfriarstheater, zurzeit als dieses Stück daselbst gespielt wurde (1616), 18 Pence („eighten pence“), 1½ Shilling, nicht überstiegen zu haben.***) Plätze auf der Bühne, woselbst auch die Kritiker und Schöngeister des Tages sassen, wurden mit 6 Pence bis zu einem Schilling bezahlt. Diese tonangebenden Witzbolde und Modegecken, diese young Osricks, der Feder und unbefedert†), dampften, am Boden oder auf Stühlen hingestreckt, Tabackswolken den Schauspielern ins Gesicht, aus Pfeifen von Pagen gestopft, und dargereicht*****), zwischen den zugeblasenen Rauchwirbeln ihre schlechten, schnöden Witze, funs und quibbles in den Dialog hineinpaffend, vom Dramaturgen-Stühlchen aus, wie die Pythia vom Tripus — oder, wie Thomas Dekker in seiner unten erwähnten Schrift: Galls hornbook

*) „For quiet standing“.

**) „six penny fees“.

***) Malone a. a. O. p. 471: 'The price of admission into the best rooms of boxes, was, I believe, in our author's (Sh's) time a shilling, though afterwards it appears to have risen to two shillings and half a crown.

****) „Our feathered estrich“. (Dekker, Galls Hornbook (1609) in dem Capitel, das die Anweisung giebt: 'How a gallant should behave himself at a playhouse.) Einer Versstelle von J. Stephens zufolge, als Glosse zu Fitzgeoffroy's Notes from the Blackfriars (1620), hatten Dichter mit ihren Pagen Freisitze auf der Bühne.

†) „When young Rogero goes to see a play,
His pleasure is, you place him on the stage,
The better to demonstrate his array,
And how he sits attended by his page,
That only serves to fill those pipes with smoke
For which he pawned had his ridingcloak“.

Springes for Woodcoks by Henry Parrot, 1613.

Temperament möchte ihm am portugiesischen Hofe Händel zuziehen [1]), den reinen Eindruck trüben. Horatio bürgt für des

das Wort schreibt: 'Tripos'.*) Extravergnügen auf eigne Hand, Privatgenüsse in den Privattheatern — allein ihre 6 Pence unter Brüdern werth! Die Bühnenstreu ungerechnet, womit die Bühne belegt war, die erst späterhin eine Mattendecke erhielt.

Bestandstücke. Ausstattung, Machinerie. Aus dem Verzeichniss der Bühnen-Geräthschaften **) in Henslowe's, von Malone entdecktem und zuerst benutztem 'Diary' oder Accountbook geht hervor, dass, obgleich bewegliche Scenen nicht im Gebrauche waren, doch Geräthe, wie Grabmäler, Felsen, Thürme, Bäume, und ähnliche Schiebestücke zum Bühnenbesitzthum gehörten. Die erforderlichen Utensilien, und Maschinenwerke, Winden, Rollen und Wellen zum Auf- und Niederschweben für Gottheiten, Rüstzeuge, Löwen- und Bärenfelle — Drachen, Riesen, Bestien, Tempel, Castelle und dergleichen Gerümpel und Trödel mehr, — versteht sich von selbst. Nach Henslowe's Liste zu schliessen, hatte das Theaterinventar, Ausstattung, und Verwandlungsmechanik, seit den Mysteren und Mirakelstücken, im Verhältniss zu der dramatischen Fortentwickelung, nicht sonderlich viel an Reichhaltigkeit und Maschinenkunst gewonnen, die selbst in den sogen. Hofmaskenspielen mehr durch abwechselnde Schaustücke als durch mechanisches Triebwerk sich hervorthat. Die Theateranweisungen, auf die wir in den Spielstücken stossen, dürften wohl von der Garderobe und den 'tiring rooms', nicht pünktlich und nicht voll honorirt worden seyn. In Ermanglung irgend eines Decorationsstückes, wenn ein geforderter Marktplatz z. B., ein Haus, nicht vorräthig war, musste eine Tafel mit der betreffenden Inschrift aushelfen. Drei Kreuze, statt der Unterschrift; die Unterschrift: „Dieses ist ein Hahn", statt der erkennbaren Figur des Hahnes, — diese Surrogate spielen auf der alten Scene eine Hauptrolle. Stehen doch in den Verzeichnissen der Besitzstände unserer gegenwärtigen Kriegstheater ganze Armeen und Artillerieparke blos auf dem Papier! In Henslowe's Garderobe-Inventar kommen unter den Trachten und Anzügen (sewts), wie z. B. Lang-Schenkels (Edwards I.) Jacke, oder Henry's V. Jobbe, auch die Gliedmassen des Mohren Aarun***) aus dem alten Titus Andronicus vor, die dem schwarzen Scheusal auf der Bühne von Folter-

1) — — I know you will be rough
And violent.

*) — „to creep from behind the arras, with your tripos or three footed stool in one hand and a teston (six pence für den Dreibein) mounted between a forefinger and a thumb in the other."

**) 'The Enventary taken of all the properties for mylord Admiralles men, the 10 Marche 1598'.

***) 'Item the Mores lymes' (lembs).

Freundes sanfte Gemüthsart. Bellimperia drückt auf das Gelöbniss des Geliebten einen in's Deutsche nicht so leicht über-

knechten ausgerissen wurden. Der Lederhosen, Lederwämse, Frauenhüte, Aermel, Schürzen und sonstiger Items, nicht zu gedenken, oder z. B. „my Lord" Caiphas (Caffes) welthistorische Hose. Item Tamburlaine's welterschütternde Büxen (breches) von karmoisinrothem Sammet. Zum Mobiliar des Zuschauerraumes gehörten die Sitzbänke im pit, in den Gallerien und boxes; die Vorhänge (Curtains); der vordere, vor der Bühne, und der im Hintergrund derselben gelegentlich auf und zugezogen wurde. Bis nach der Restauration liefen diese in der Regel aus Wollstoff gewebten Vorhänge an einer eisernen Stange, und öffneten sich in der Mitte. Auch der Balcon im Bühnengrunde („towards the rear of the stage") mit einer etwa acht bis neun Fuss hoch über den Boden erhöhten, und, wie Malone vermuthet, auf Pfeilern ruhenden Platform, war vorn mit Vorhängen versehen.*) Den Vermerk einer Theateranweisung in Kyd's 'Spanish Tragedy' (A. IV.): 'He (Hieronimo) knocks up the Curtain', „H. schlägt den Vorhang zurück", führt Malone zu einem scenischen Bilde aus, das auf sein Decorationstalent ein helleres Licht wirft, als auf das Bild selber. Wenn ein Schauspiel in einem Schauspiel darzustellen war, wie z. B. in jenem Stücke (Sp. Trag.) oder im Hamlet, sass der Hof oder die Zuschauerschaft, vor welcher das Interlude gespielt ward, in jenem Balcon, oder in der Oberbühne (upper stage). Zwischen den Zuschauern des Stückes im Stücke und dem Interlude-Spielraume hing für diesen Ausnahmefall (for the nonce) ein Vorhang, über die Bühne querhingespannt. Die Interlude-Spieler traten in dem Raum zwischen dem Theaterpublicum (the general audience) und jenem Vorhang auf. Mit dem Oeffnen des Vorhangs begann das Zwischenstück, dessen Darsteller sich gegen den Balcon wandten und ihren Zuschauern zuspielten, ohne Rücksicht auf das Theaterpublicum im Parterre, Gallerien und Logen, dem sie, bis ihr Zwischenspiel zuende war, den Rücken zukehren mussten.**) Zu diesem von Malones scenischer Einbildungskraft entworfenen Bühnentableau bemerkt Collier, dass er sich auf keine Malone's Ansicht bestätigende — oder ihr widersprechende Autorität zu berufen wüsste.***)

*) Von diesem Balcon aus, bemerkt Malone (p. 80), wurde in vielen unserer alten Stücke der Dialog gesprochen. Hinter den zugezogenen Gardinen dieses Balcons konnte die Person vor dem Publicum verborgen bleiben.

**) — „and regardless of the spectators in the theatre, to whom their backs must have been turned during the whole of the performance". Sh. by Boswell III. 108. (Malone Hist. Account etc.)

***) „I have not met with no authority to confirm or contradict Malone's opinion on this point". p. 364.

setzbaren 'lip-blushing kiss' als Siegel. Die hübsche kurze Liebesscene verbittert das Gespräch des Lorenzo mit seinem Teufels-

Die Schaubühne war mit Fallthüren (trap-doors) versehen. Malone stützt sich, zugunsten dieser Annahme, auf eine Bühnenanweisung in dem uns bekannten Moralplay: „All for money"*) (1578), wo zu der Stelle: „Geld speit Vergnügen aus", die stage-direction lautet: „Hier soll, vermittelst einer geschickten Vorrichtung, „Vergnügen" aus dem Boden emportauchen.**) Andere Belege aus Lodge's und R. Greene's Festvorspiel: 'Looking-Glass for London and England' (1594), wird unser Leser selbst auffinden. Die aussen am Theatergebäude angebrachten Gebrauchsstücke bestanden aus dem Schildzeichen, und der Fahne, welche den Besuchern eine Vorstellung ankündigte, und nach Beendung derselben wieder abgenommen wurde.

Scenerie. Bezüglich des Mangels einer beweglichen Decorationsscene auf der alten Bühne (early stage), stimmt Collier mit Malone, gegen Steevens, überein, und wünscht dem vorshakspeareschen und shakspeareschen Publicum Glück zu diesem Mangel, da der Zuschauer, dem Sprüchworte gemäss, Noth macht erfinderisch, in der begünstigten Lage war, die fehlende bewegliche Scene, aus eigenen Mitteln, Kraft und Beweglichkeit nämlich seiner lebhaften Einbildungskraft, zu ersetzen; sich als Maschinist und Decorateur zu bethätigen, und sich mit dem Dichter in die Erfindungskunst zu theilen.***) Dem Abgang von gemalter Leinwand, — bemerkt Collier treffend, — verdanken wir so manche der feinsten beschriebenen malerischen Stellen in Skakspeare's Stücken und in denen seiner Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger. Mit der Einführung der Decorationsscenerie beginnt zugleich der Verfall der dramatischen Poesie.****) Tieck und Tieckjaner haben dieses theatergeschichtliche Factum im Chorus mitgesungen und crescendo noch dahin variirt: dass, wenn, erwiesenermaassen, die dramatische Kunst, infolge der bemalten Leinwand, durch die Lappen ging, dass dann auch, nach bündigster Schlussfolgerung, die Wiederbeseitigung der bemalten Lappen einer Wiederherstellung der dramatischen Kunst in integrum gleichkäme. In den, durch Abschaffung der decorativen Scenen entstandenen leeren Raum würden, vermöge des horror vacui, die lebendigen Wasser des dramatischen Erfindungsgeistes und des Shakspeare-Genius mit Macht wieder einströmen. Die Bretter,

*) S. oben S. 70.

**) 'Here with some fine Conveyance Pleasare shall apear from beneath'.

***) „Euer Sinn ergänze, was die Bühne zeigt"
K. Henry V. (III. Prol.)

****) „The introduction of scenery gives the date in the commencement of the decline of our dramatic poetry" p. 366.

buben, einem „missvergnügten Höfling“ [1]), Namens **Lazarotto**, einem an Herz und Seele aussätzigen Lazarus. [2]) Sie hängen

hinsichts der Decorationen und wandelbaren Scenerie, wieder zur tabula rasa gemacht: und dramatische Meisterwerke, wie „Kaiser Octavianus“ „Genoveva“, „Die verkehrte Welt“, u. dgl. m. würden, wie die bunten Prachtpilze, beide Künste in sich vereinigt darstellen, und die Decorationsmalerei und die dramatische Kunstpoesie von selbst emporwuchern. Haben die Puritaner das englische Theater ganz und gar in Scat gelegt: so könnte der Decorations-Puritanismus einzig und allein es wieder auf den Strumpf, auf Soccus und Kothurn, bringen; der scenische Puritanismus das Theater ganz allein in seinem alten Glanz wiederherstellen, so dass es doch mindestens durch die Abwesenheit der Decorationsscenerie glänzen würde. So viel steht indessen fest, dass, im Gegensatz zur antiken, ihrem plastischen Wesen und Charakter nach, auf Unbeweglichkeit der Scene ruhenden Bühne, das shakspearesche, sogen. romantische Drama, das mit Zeit und Raum willkürlich spielt; worin beide Anschauungsformen in einer ungleich umfassenderen Weltbreite, ungleich verwickelteren Fortwirkungs- und Entwicklungsfolge gleichsam verschwinden; worin die Scene selber, so zu reden, abenteuert, auf Irrfahrten vagabundirt und zu optischen Tableau's sich entfaltet — dass dieses romantische Drama, das Shakspeare-Drama, daher auch die äussere Beweglichkeit und Wandelbarkeit der Scene so viel wie möglich beschränken, und die Scenenflucht als eine im Geiste, von der Phantasie des Zuschauers mehr vorgestellte, als dargestellte, sich vollziehen lassen musste. Der häufige, mittelst des ganzen mechanischen Theater-Apparates bewirkte Scenenwechsel, wie er auf der heutigen Bühne, in Shakspeare's Stücken, noch immer stattfindet, kann die Bühne nur zum Prokrustesbette ihrer Dramen machen, deren Verständniss und Genuss, wie eine Mysterien-Weihe, als innerliche geistige Wandelung, zum Bewusstseyn kommt.*) Der Scenenwechsel auf unserer Bühne zerhackt jedes Stück von

1) discontented soldier.

2) Lazarotto wortspielt selbst mit seinem Namen: 'nothing in this lazy age'.

*) Eine verwandte Ansicht mochte dem feinsinnigen Verfasser von „Elia“ die Bemerkung eingeben: 'The truth is the Charakters of Shaksp. are so much the objects of meditation rather than of interest and curiosity as to their actions, that while we are reading any of his great criminal characters — Macbeth, Richard, even Jago, — we think not so much of the crimes which they commit, as of the ambition, the aspiring spirit, the intellectual activity which prompts them to overleap there moral fences“. (Charles Lamb, Compl. Works etc. London 1875. On Shakspeare's Tragedies. p. 260 f. Die merkwürdige Abhandlung führt den für Manchen vielleicht überidealistischen Gedanken durch: dass Shakspeare's in dem

sich gegenseitig an den Lippen: Lorenzo an denen seiner „honigsüssen Verdammniss“ [1]); Lazarotto an den goldenen Worten seines

Shakspeare in Stücke, wie Brutus den Cäsar nicht zerhackt wissen will: zu einem Mahl für Hunde, nicht für Götter.

Bei Hofvorstellungen fehlte es auf der Bühne nicht an gemalter Scenerie, wofür auch die Auslagen in den Rechnungsbüchern verzeichnet stehen, aber die Scene verharrte in ihrer Unbeweglichkeit; sie wechselte mit keinem anderen Scenenbilde ab. Die Decoration blieb ständig. Städte, Mauern, Zinnen, Thürme, Berge, die Götter und Göttinnen, Hofherren und Hofdamen, wie der Berg die Maus, gebaren — Berge sogar, die, wie im Psalter, hüpfen und springen; solchen scenischen Gaukeleien begegneten wir schon in den Hoffest- und Maskenspielen Heinrichs VII, die Hülle und Fülle; aber all' diese Schaustücke waren nur Guckkastenbilder, oder hatten nur die Bedeutung einer decorativen, als Rebusse statt der Buchstaben, die Scenerie und Localität angebenden Tafelinschrift.*)

Die erste Andeutung von einer Art beweglicher Scene fand Malone in dem Bericht über ein dem Könige James I. zu Oxford, in der Halle von Christ-Church 1605, vorgeführtes Schauspiel von drei Stücken. Den Hintergrund der am oberen Ende der Halle angebrachten Bühne stellte ein „schön gemalter“ („faire painted“), mit stattlichen Pfeilern geschmückter Wall vor, welche Pfeiler sich um ihre Achse drehten, wodurch, mit Hülfe anderer gemalter Leinwandstücke, dreimal die Scene in Einer Tragödie wechselte.**) Eine Nachahmung, wie uns dünkt, jener zu demselben Zwecke

1) Honey-damnation.

allerheiligsten Tempelraum gleichsam des Geistes, innerhalb der Penetralien der Kunstphantasie sich offenbarende Dramen, von der Alles in der schärfsten und geräuschvollsten Ausdrucksweise und mit den prägnantesten, materiellsten Mitteln verlautbarenden Schauspielkunst, im Maasse der Bedeutsamkeit des Darstellers, entgeistigt, vergröbert, durch die angestrengteste Verkörperung materialisirt werden. „It may seem a paradox, but I cannot help being of opinion that the plays of Sh. are best calculated for performance on a stage, than those of almost any other dramatist whatever“ p. 255. Ein Ausspruch, der sich mit einem ähnlichen von Goethe berührt.

*) „It nowhere appears, however, that there painted clothes, representing cities, battlements etc. were moveable during the performance“. Collier 370 f.

**) — „adorned with stately pillars, which pillars would turn about; by reason whereof with the help of other painted clothes, their stage did vary three times in the acting of one Tragedy“. Sh. Bosw. III. p. 83.

zu Meuchelthaten ihn dingenden Gebieters, der ihm die mordbesudelten Hände mit einem Ducatenregen zu vergolden zusichert.[1])

auf der attischen Bühne angebrachten, Periaetai*), „Drehmaschine", genannten Vorrichtung.

In seinem 'Essay of Masques and Triumphs' (Ausg. 1612) spricht Lord Bacon schon von „alterations of scenes", Scenenwechsel, als „Dingen von grosser Schönheit und Ergötzung."**) Die acht Scenenverwandlungen, welche Inigo Jones in Cartwright's vor König Charles I. und der Königin, zu Oxford im August 1636, gespieltem Stücke 'Royal Slave' anbrachte, wurden „appearances", „Erscheinungen" genannt.

Ausser den schon gedachten Theatervorhängen (Curtains), befanden sich ähnliche Vorhänge noch an der Bühnenhinterwand, 'traverses', welche einen inneren, hinter ihnen gelegenen Wohnungsraum anzudeuten hatten. Schon in dem Interlude 'Queen Hester' (1561) giebt die Theateranweisung den 'travers' an.***)

Die erste Angabe eines unzweifelhaften Scenenwechsels findet sich in einer Anweisung zu Duke's, nach der Restauration, auf dem Duke of York's-Theater gespielten Stücke: 'Adventures of five Hours. An einer Stelle heisst es: 'the scene changes to a garden', „Die Scene verwandelt sich in einen Garten". Im V. Act dieses Stückes stellt die Bühne zwei verschiedene von einander getrennte Zimmer vor. Eingeführt aber wurde diese scenische Vervollkommnung bereits vor Rückkehr von Charles II., aus Anlass von Sir W. Davenant's, der sich bekanntlich für Shakspeare's natürlichen Sohn ausgab, vielberufenen 1656 dargestellten Spektalstückes 'Siege of Rhodes', „die Belagerung von Rhodos", dessen Bestandtheile Gesänge und Recitativen, erklärt durch gemalte Scenerien, bildeten.

Um den Ort der Handlung eines Stückes anzudeuten, diente, auf der alten Bühne, eine mit dem Namen des Ortes, in grossen, allgemein sichtbaren Buchstaben, beschriebene Tafel. Noch in Davenant's genanntem Specktakelstück befand sich der Name 'Rhodos' in einer Stelle des Mauerfrieses. In Kyd's 'Spanish Tragedy' hören wir den Hieronimo, dasselbe Rhodos, als den Schauplatz seines in die Tragödie, deren Held er ist, eingeschobenen und diese verbildlichenden Stückes, dem Könige und Hofe,

1) And I'ill rain showers of ducats in thy palm.

*) Gesch. d. Dram. I. S. 148. Als Erfinder jener Drehpfeiler wird der berühmte Mechanist und Baumeister Inigo Jones angegeben. Die Bezeichnung 'scene' für 'stage' soll zuerst in einer Randnote zum Prolog von Dr. Barten Haliday's Komödie 'Technogamia' (Erster Druck 1610) vorkommen.

**) — „things of great beauty and pleasure".

***) 'Here the Kynge entreth the travers and Aman goeth out'.

Die Abmachung zwischen den Beiden; dass Lorenzo dem in seine Schwester sterbensverliebten Alcario, Sohn des Herzogs von

---

als Zuschauer desselben, angeben*); hören wir ihn ferner einen Mitspieler anweisen: eine Tafel mit dem darauf geschriebenen Titel des Zwischenstückes, wie üblich, aufzuhängen.**) Zuweilen trug der Prologsprecher die Täfelchen, worauf der Titel zu lesen war, in der Hand vor sich her.

Spielzeit. Eine Stelle in Taylor's, des Wasserpoeten, Schrift „Watermen's suit concerning Player (1613)***) giebt uns Schwarz auf Weiss: dass, zu Shakspeare's Zeit nur einmal des Tags gespielt wurde. In der Regel ging man nach dem Mittagsessen in's Theater; doch suchten eifrige Theatergänger ihre Plätze auch vor Tische auf.****) Tischzeit und Mittag fielen damals in Eine, die zwölfte Stunde. Um drei Nachmittags begann die Vorstellung. Zu St. Paul's um vier Uhr, nach dem Gebet, und endigte vor sechs Uhr Abends. Zweistündige Spieldauer wird aus Shakspeare's Prolog 'Romeo und Julia†), und vom Prolog zu Heinrich VIII.††) bestätigt. Der Prolog zu Davenant's 'Unfortunate Lovers' bezeugt, dass zwei Stunden nach 1638 die Normaldauer einer Theater-Vorstellung war. An manchen Theatern wurde dem Spielstücke noch als Beigabe ein kleiner Schwank (jig) hinzugefügt, „um die Zuschauer vergnügter zu entlassen".†††) 'As a jig after a play', „Wie ein jig nach dem Stück", wurde zur sprichwörtlichen Redensart. Von der Beschaffenheit dieser jigs weiss man blutwenig, da sich bis jetzt kein Exemplar hat entdecken lassen, obgleich verschiedene in den Stationers Register von 1595 sich eingetragen finden. Z. B. Philip's 'Iig of the Slippers', Kempe's 'Iig of the kitchen-stuff Woman'. Wahrscheinlich bestand dasselbe in einem vom Clown zur Pfeife und Trommel ausgeführten Lied mit Tanzbegleitung. Danach konnte man

---

*) 'Our scene is Rhodes'.

**) 'hang up the title'!

***) — 'but my love to them is such, that whereas they do play but once a day, I could be content they should play twice or thrice a day.

****) „For they to theatres were pleased to come
Ere they had dined, to take up the best room";
heisst es im Prolog zu Davenant's Stück 'Unfortunate Lovers' (1638).

†) 'Two hours trafic of our stage'.

††) — 'see away their shilling
I two short hours'.

†††) 'the more cheerfully to desmiss the spectators', wie sich Dr. Barten Haliday, in den Erläuterungen zu seiner Uebersetzung des Juvenal ausdrückt, wo er das römische Auskehr-Stück, 'Exodium'†) das Nachspiel des römischen Theaters, mit dem englischen Jig in Parallele stellt.

---

†) Vgl. Gesch. d. Dram. II. 316. 320 f.

Medina, ein heimliches Gespräch mit der Schwester verschaffe, die Alcario durch das untrüglichste Verführungsmittel, durch

auch das Lied des Narren, am Schlusse von „Was ihr wollt", für einen solchen Jig halten.

In der frühesten Periode der Bühne, vor Erfindung der Buchdruckerkunst — so lehrt unser Sibyllenpaar der englischen Theatergesellschaft — wurden die Vorstellungen durch Trompetenstösse angekündigt, die eherne Reclame, doch lange nicht so weittragend und durchdringend wie die mittelst papierner Trompetenstösse, und von Vexillatoren, wie uns erinnerlich, ausposaunt; doch lange nicht so erfolgreich, wie die Schwenker von Drucker-„Fahnen" als Theater-Annoncen. Theaterzettel müssen indess schon vor 1563 angeheftet worden seyn, da um diese Zeit der Erzbischof Grindal*), gegen das öffentliche Aushängen solcher Zettel an Sonn- und Festtagen eifert. James I. Patente auf Druckprivilegien von Theaterzetteln bekunden die Einträglichkeit des Betriebes. Malone zufolge, enthielten die frühesten Spielzettel (play-bills) weder die Angabe des Personals, noch der Rollen. Doch irrt Malone, wenn er die ersten Theaterzettel mit solchen Angaben vom Anfang des 18. Jahrh. datirt. Ein von dem Jahr 1663 vorhandener Theaterzettel**) nimmt ein, um 50 Jahre mindestens höheres Alter in Anspruch. Aus einer Dialog-Stelle im 'Histriomastix' (1610) lässt sich entnehmen, dass auf dem Theaterzettel noch der Verfasser sammt Titel des Stückes angegeben zu werden pflegte, so wie die Gattung des Stückes, Komödie oder Tragödie, letztere Kategorie häufig in rother Schrift.

Von Spielproben (rehearsal) ist schon in Munday und Chettle's, noch zu besprechendem Theaterstücke 'Downfall of Robert Earl of Huntington' (1597), das Robert Hood's Abenteuer behandelt, die Rede. Bei der ersten Vorstellung pflegten die Dichter anwesend zu seyn. Inbetreff Ben Jonson's wird das von seinem Biographen und Herausgeber Gifford aus

*) Stripe, Life of Grindall. Ed. 1821 p. 122.

**) 'By his Majesty's Company of Comedians;

At the new Theatre in Drury-Lane,

This day being Thursday, April 5th, 1663, will be acted

A Comedy, called

The Humourous Lieutenant.

The King . . . . Mr. Wintersel.
Demetrius . . . . Mr. Nart.
Selevers (Seleucus) . . . . . Mr. Burt.
Leontius . . . . Major Mohun.
Lieutenant . . . . Mr. Clun.
Celice (Cella) . . . . Mrs. Marshall.

The play will begin at three o' clock exactly.

Boxes 4 s.; Pit 2 s. 6 d.; Middle Gallery 1 s. 6 d.; Upper Gallery 1 s.'

Gold und Edelsteine in sein Netz würde zu locken wissen; — und sollte dies fehlschlagen, verpflichte Er sich, Lazarotto, den

drücklich bemerkt.*) Mit dem Verkauf eines Stückes an einen Theaterdirector (Manager) oder eine Schauspielergesellschaft, trat der Verfasser aus jeder geschäftlichen Beziehung zu seinem Werke. Mit dem Ankauf eines Stückes vonseiten der Theater wurde nächst dem Aufführungsrecht zugleich das Abschriftsrecht (copyright), das Recht auf abschriftliche Vervielfältigung desselben erworben. Das Druckenlassen der Stücke lag daher nicht im Interesse der Unternehmer und Spieltruppen. Das bezügliche Handschreiben des Lord Chamberlain, Earl of Pembroke and Mongomery vom 10. Juni 1637 an die Buchhändler-Innung (Stationers Company), worin gegen den Druck der Stücke, ohne besondere Erlaubniss-Bescheinigung vonseiten der Theaterdirectoren und Vorstände der königlichen Spieltruppe, Verwahrung eingelegt wird, ist noch im Archiv des Lord Chamberlain Office vorhanden.**) Durch den Druck kamen auch andere Bühnen in den Besitz des von einer Truppe käuflich erworbenen Stückes, wodurch das Eigenthumsrecht und der damit verbundene Vortheil der Ankäufer geschädigt ward, abgesehen von dem Nachtheil, den diese, infolge der durch den Druck für alle Welt zugänglich gewordenen Lesung des Theaterstückes, aus der verminderten Neugierde des Publicums erfuhren. Auch darüber liegt die handschriftliche von Collier gleichfalls mitgetheilte***) Urkunde vom 10. Aug. 1639, in Lord Chamberlain's Office vor. Ob der Autor in gewissen Fällen sich das Druckrecht für sein Stück vorbehalten konnte, über diesen Punkt giebt es keine sicheren Nachrichten und Belege. Eine Stelle in Thomas Heywood's Ansprache „an die Leser" vor seinem Drama 'Rape of Lucrece', das zwischen 1608 und 1638 fünf Auflagen hatte, betont nachdrücklichst, dass er, für seine Person, einer solchen Bevortheilung der Bühne durch nochmaligen Verkauf des Stückes an die Buchhändler, sich niemals schuldig gemacht.****) Die den Theatern durch den Druck zugefügte Schädigung geschah, in der Mehrzahl der Fälle, ohne Drumwissen des Autors; was auch Heywood, im Verfolg seiner Ansprache, hervorhebt: dass nämlich einige seiner Stücke zufällig in die Hände des Druckers gerathen, und desshalb, weil blos nach dem Gehör geschrieben, so verdorben und verstümmelt erschienen waren, dass er ebenso wenig sie wieder zu erkennen im Stande war, als sie anzuerkennen, und als die

*) 'always attended the first presentation of his pieces, when it was in his power' (B. Jonson's Works. VI. 5).

**) Der Brief steht bei Collier (Annals of the stage. II. 83) abgedruckt.

***) A. a. O. p. 92.

****) 'though some have used a double sale of their labours first to the stage, and after to the press, for my own part, I here proclaim myself ever faithful in the first and never guilty in the last'.

Andrea, bei dessen Rückkehr, zum kalten Mann zu machen — [1]
Diese gegenseitige Abmachung unter den beiden qualificirten

seinigen zu beanspruchen, sich schämen musste.*) In seinen 'Pleasant Dialogues and Dramas' (1637) kennzeichnet Heywood jenes gewissenlose Verfahren, jene abschriftlichen Fälschungen und Unterschleife nach dem blossen Gehör, mit dem überraschenden Worte: 'Stenography'.**)

Der Kaufpreis für ein gedrucktes Theaterstück war gemeinhin ein six pence ('a tester'), nach damaligem Geldwerth kein so geringfügiger Betrag, wie es jetzt scheinen könnte. Um Raum zu ersparen, wurden Verse als Prosa gedruckt. So war die Presse, in der Hand der Drucker und Buchhändler, ein Verstümmlungswerkzeug des poetischen Inhalts und der poetischen Form eines Bühnenstückes. Mit dem gedruckten Stück in der Hand, der Vorstellung desselben zu folgen, war nicht im Brauche. Dafür füllten die Theaterbesucher die Pause der Vorstellung mit Lesung anderweitiger, fliegender Tagesschriften, besonders satirischen Inhalts, aus. Für die Zueignung eines Stückes zahlt der Mäcen in der Regel 40 Shil. Bei dem durchschnittlichen Kaufpreis von 12 L. für ein Theaterstück, müssen 2 L. für die blosse Dedication eine respectable Gratification scheinen.

Eine nähere Beschreibung der seltsamen, von Malone im Dulwich College entdeckten, 'Plate'***), 'Platform' oder 'Plotte' genannten Vor-

1) Laz. At his return
To Spain, I'll murder Andrea.

*) — 'so corrupt and mangled, copied only by the ear, that I have been as unable to know them, as ashamed to challenge them'.

**) — — — — 'since by stenography drew
The plot put it in print, scarce one word true'.

***) Dasselbe hat die Form einer ungefähr 15 Spannen langen und eine Spanne breiten Tischplatte, mit einem länglichen Loch in der Mitte, zum Aufhängen der Tafel an einen Wandnagel, damit jeder Spieler aus derselben, während des Verlaufs der Vorstellung', in jedem Moment seinen Standort, und sein Eingreifen in's Spiel erfahre. Die erste von Malone's Tabellen trägt die Ueberschrift: 'The platt of the Secound Parte of the Seven Deadly Sinns' (ein von Tarleton verfasstes Moral-play) und enthält die betreffenden Anweisungen. Z. B. 'A tent being plast on the stage for Henry the Sixt. He is in it asleepe. To him the Lieutenant, a Pureevant. R. Cowley Jo. Duke etc. J. Warder, R. Pollant to them Pride. Gluttony, Wrath and Covetousnes at one dore, at another dore Envie, Sloth and Lechery etc. etc. Die Platte zum ersten Theil dieses Sieben-Todsünden-Moralplays ist nicht mehr vorhanden. Die zweite Tabelle ist überschrieben: 'The plotte of the deade mans fortune'. Die Anweisungstafel zum unbekannten Moralplay: „Des todten Mannes Geschick". Die Ueberschrift der dritten Tafel lautet: 'The plott of the

Theaterschurken behorchen Jeronimo und Horatio; Jeronimo mit wild vor Schauder aufgesträubtem Zottelhaar seines jubilaren

---

richtung, wird uns, inbetracht der abstrusen Dunkelheit des Gegenstandes, und dessen Belanglosigkeit für das Verständniss des englischen Theaterwesens im Grossen und Ganzen, billig erlassen bleiben, um so mehr, da selbst Malone's, durch vier Beilagetabellen zu je zwei Columnen, illustrirte*) und Collier's wiederholte Schilderung**), im Verhältnisse der Weitläufigkeit, nur dichtere Wolkenmassen um diesen Abacus als hölzernes Generaltheateranweisungsschema, um dieses Brett der Bretter, als Aushängetafel und verkürzte Chronik der Collectiv-Stage-directions in nuce, ballt, häuft und lagert. Hängen wir die Votivtafel, in Erinnerung von Malone-Collier's gescheitertem Versuch, diese Theaterplatte ins Klare zu setzen***), an den Nagel, und lauschen wir den ferneren Belehrungen, die von den Lippen der beiden Erzväter der englischen Theatergeschichte fliessen.

Die Zuschauer. (The Audience). Die vornehmere Theaterwelt ritt oder fuhr in's Schauspielhaus, oder liess sich in Sänften dahintragen. Das Fahren nach den Theatern in Kutschen kam erst um 1601 auf. Taylor, der Wasserpoet, eifert in seiner Schrift 'World runs on Wheels' (die Welt läuft auf Rädern) gegen das Wagengedränge, das die Zugänge zu Blackfriars verstopfte und versperrte. Der Wasserpoet spricht pro domo, für Barkenfahrten nach dem Theater in Kähnen, die so wasserfüssig und so wasserdicht dahingeleiten wie seine Verse. Ein neues Stück versetzte, wie zu allen Zeiten und allerorten, das Theaterpublicum auch zu Shakspeare's Zeit in wogende Unruhe; das englische mit einem Ueberschuss an Bittersalz, an schmähsüchtigem Schaumgespeie.****) Unter dem Abschaum

---

first parte of Tamar Cam (in Henslowe's Diary unter 1602 verzeichnet). Tamer Cam ist Tamerlan. Das Stück wimmelt von „Geistern“ und Dämonen. Die 'Plott of Frederick and Basilea' endlich legt die vierte Platte vor. Henslowe's Diary zufolge am 3. Juni 1597 gespielt.

*) Additions. Hist. dec. of the Eng. Stage (Sh. Bosw. III. p. 348 bis 359).

**) III. 393—406.

***) — 'the nature of which our theatrical antiquaries have not explained . . . . and perhaps it will be impossible entirely to clear up the difficulty regarding them' (der vier besagten Platten nämlich). Coll. a. a. O. 394.

****) — „They have taken such a habit of dislike in all things, that they will approve nothing, be it never so conceited or claborate; but sit dispersed, making faces and spitting, longging their upright ears, and cry „filthy filthy!“ — speit seines Theils Valentine, in Ben Jonson 1599 zum erstenmal gespielten 'The Case is altered', Gift und Galle. (A. II. Sc. 4).

Bartes, ob Lazarotto's scheusslicher Theorie über Frauenherzenskunde, dass den Jago eine Gänsehaut überlaufen würde. Noch

---

der damaligen Theater glänzten, laut Zeugenaussage der Tagessatiriker; der Gosson, Stubbes, Rankin*), Greene, Prynne, die Hetäre hervor, als maris Stella, an deren Schilderung und ihrer alles beherrschenden Theatererscheinung, Thomas Cranley's satirisches, 1635 veröffentlichtes Poem, 'Amanda', die Mehrzahl seiner siebenzeiligen Strophen wendet. Cranley's demi-monde erschien zu jeder Vorstellung in einem anderen Costüm; heute als Kammermädchen, morgen als Landmädchen, am nächsten Tage als Bürgermädchen, ein anderesmal wieder daherrauschend in gestickten, parfümirten, silbergenestelten Seidenstoffen, als vornehme schmucke Lady, prunkhaft wie eine Gräfin; die Farben wechselnd wie ein Chamäleon.**) Die Häuslichkeit dieser damaligen Londoner Theater-demi-monde, die, wie allezeit, überall die schöne Halbwelt der beau-monde ausmachte, entsprach ihrem Theatertreiben in Gallerien und Logen. Hauswesen und Einrichtung spiegelten den Luxus des Gewerbes ab; jedes Gelass ein paphischer Hain; jedes Geräth ein amathusischer Rosenpfühl; Sophas und Ottomanen, Palästren für die klinopale der Duodekamechane und aller ovidischen Liebeskünste und der quarante manières. Ja die Handbibliothek einer solchen chamäleontischen Theater-Camelie von damals war mit dem Ameublement aus Einem Guss; dieselbe bestand aus den erotisch üppigsten Modeschriften, deren Blätter sich mit den Blättern der Camelia, wie Geissblatt und Balsamine, zum Flüstergewebe einer Venus- und Adonis-Laube vermählten. Cranley's 'Amanda' nennt denn auch Shakspeare's 'Venus- und Adonis'-Poem unter den Lieblings-Liebesbüchlein in der Handbibliothek einer Theater-Phryne und Aspasia des Tages in erster Linie.***)

Einen anderen Hauptbestandtheil des Theaterpublicums jener Zeit bildeten die Taschendiebe, Beutelschneider, cut-purses. Die stärkere Hälfte gleichsam zu der schönern der Halbwelt, die ja in der Theatergeschichte von jeher die ganze Welt der Bretterwelt bedeutet. Bedeutet doch die Weltgeschichte selber die aus jenen beiden Welthälfen zusammengesetzte Welt! Aus „Pygmalionbildern“ — wie Lucio in Shakspeare's „Maass für Maass“ zum Rüpel Pompejus sagt — aus Pygmalionbildern, aus „neugebackenen Weibern,“ „die Einen eine Hand in die

---

*) Verf. der Geisselschrift: 'Mirror of Monsters 4° 1587.

**) „Rich like a lady and attended so
As brave as any Countess dost thou go
Thus Proteus-like strange shapes thou vent'rest on
And changes hue with the cameleon.“

***) — amorous pamphlets, that best like thine eyes.
And songs of love and sonnets exquisite.
Among this Venus and Adonis lies. etc.

starrend vor Entsetzen, nachdem sich das saubere Galgenvögelpaar entfernt, will Horatio zurstelle an seinen Freund Andrea nach Portugal einen ihn warnenden Boten abschicken. Den dämonischen Humor, der das tragische Schurkenthum poetisch

Tasche stecken, und sie als Faust wieder herausziehen", und aus pickpockets, aus Beutelschneidern; gleichviel ob die Beutel „Börsen" heissen, und die pockets den Umfang von geschnittenen Actionären-Beuteln, oder gar den von annectirten Inseln, Halbinseln und Ländern haben — und auch einerlei, ob die Pygmalionbilder die „filles de marbre", die neuen gebackenen Weiber aus altem, sechzehnahnenaltem Teige gebacken sind; und ob die Beutelschneider als Theater-„Gründlinge" oder als Gründer schlechtweg, ihr Geschäft betreiben. Den weitaus überwiegenden Theil des Publicums der Theaterwelt, wie des Welttheaters bilden, seit unvordenklichen Zeiten, H— und Diebe, so dass auch in dieser Beziehung erstere, die Theaterwelt nämlich, das Spiegelbild, Körper und Abdruck des letzteren, des Welttheaters, vorstellt. Was Phrynia und Tymandra, die beiden Hetären in Shakspeare's „Timon", offen und unumwunden uno ore aussprechen: „Glaub mir, wir thun für Gold, was Du verlangst"*), das übet in Einfalt das kindliche Gemüth der schöneren Welthälfte im Ganzen und Grossen; ist diese auch zu gebildet, zu gesittet, um es Wort zu haben. Wie? schreit es Timon nicht selber auf offenem Markte aller Welt in die Ohren: „Dieb ist Alles!" Timon geht noch weiter und schwört: Nicht nur das Publicum des grossen Welttheaters, dieses selber, das Welttheatergebäude als solches, dessen Parterre, den Pit, die Erde, Hamlet, der Prinz von Dänemark, als „trefflichen Bau", die „Decke als herrlichen Baldachin", das „wackre umwölbende Firmament" als „majestätisches Dach mit goldenem Feuer ausgelegt", preist — nein, die Welt an und für sich, das Theatrum mundi, der Kosmos selber, „treibt Dieberei".**)

Was geschah nun so einem armen Theater-Taschendiebe, der mit der Faust, die das Strafgesetz nur in der eigenen Tasche zu machen gestattet, das Strafgesetz, das — behauptet Timon in derselben Stelle — „selbst

*) A. IV. 3.

**) Timon.

— — — — Alles, hört, treibt Dieberei.
Die Sonn' ist Dieb', beraubt durch ziehende Kraft
Die weite See; ein Erzdieb ist der Mond,
Da er wegschnappt sein blasses Licht der Sonne,
Das Meer ist Dieb, dess nasse Wogen auflös't
Der Mond in salz'ge Thränen; Erd' ist Dieb,
Sie zehrt und zeugt aus Schlamm nur, weggestohlen
Vom allgemeinen Auswurf — Dieb ist Alles . . .
(A. IV 3).

adelt, den hat Sh. erst über seine Bösewichter ausgegossen. Jeronimo verpflichtet sich dem Horatio gegenüber, die Anschläge

stiehlt und ungestraft" *) — Was geschah so einem armen Teufel, einem Theatertaschendieb, der mit der Faust in eines andern Zuschauers Tasche ertappt wurde? Er kam sofort auf die Bühne. Nicht blos figürlich; wie die grossen Kehlen- und Beutelabschneider, die hochgestellten Börsendiebe, die auf Einen Griff gleich mehrere Millionen schneiden, und in der hohen Stellung auf den mit Millionen von Thalern gefüllten Beuteln vom „Gesetz", nicht nur ungestraft bleiben, sondern um diese hohe Stellung und mit Rücksicht auf dieselbe, von ihm öffentlich belobt und aller Welt, aufgrund der hohen gesellschaftlichen Stellung, auf den vom Raube strotzenden Beuteln, als ihrem Piedestal oder Piedediebstahl, aller Welt gleichsam als hoch und stolz zu achtende Ehrendenkmale ihrerselbst, bezeichnet und gerühmt werden. Nicht blos in effigie, wie solch ein hochgestellter Börsenbaron, so ein Hochstapler, der Börse oder wie z. B. der Finanzpächter Turcaret, in Lesage's berühmtem Lustspiel, kam zu Shakspeare's Zeit der in flagrante ertappte Theater-Taschendieb auf die Bühne. In des Wortes taschendiebischster Bedeutung wurde er zurstelle auf die Bühne gebracht, in leibhafter Person, wie etwa ein derzeitiger Gründerbaron auf die Rednerbühne der Volkshäuser gebracht wird, geknebelt und festgeschnürt mit columnenlangen Redestricken, so fest wie nur der ertappte kleine Beutelschneider im Blackfriars-, Fortune- oder Redbull-Theater, sofort auf die Bretter gebracht und dort an einen Pfosten gebunden, der dem ganzen Publicum zur Schau und Verhöhnung ausgestellt, ward, auf der zu seiner Schandbühne und seinem Pranger umgewandelten Scene selbst. **) Was that ein Zuschauer in Blackfriars, mit dessen Börse sein Nachbar sich eben drücken wollte? Den Pickpocket beim Ohr erwischen und es ihm auch gleich abschneiden, war für den Bestohlenen Eins. Doch erbot sich dieser auch zurstelle zu einem gütlichen Vergleich, den er dem zuerst darob empörten, und in sittlicher Entrüstung eines verkannten Ehrenmannes mit Händen und Füssen gegen den verleumdrischen Verdacht sich sträubenden Beutelabschneider vorschlug, — so eifervoll sich sträubend, wie nur heutzutage ein Eisenbahnactienschwindler sich als Volksvertreter aus brennenden Anklagen herausschwindeln würde. Schliesslich jedoch einigte sich der im Blackfriars-Theater bestohlene Zuschauer mit dem

*) „Gesetz, euch Peitsch' und Zaum, stiehlt trotzig selbst.
Und ungestraft."
Drumm Kehlen und Beutel abgeschnitten,
Immerzu:
„Die Kehlen schneidet, was ihr seht sind Diebe."

**) — „seized and tied to a post on the stage exposed to the gaze and recognition of the whole audience". Coll. 413.

der Schufte „zu Schanden zu machen". „Ein Riese ist mein Geist, bin ich auch klein nur von Gestalt." 1)

Taschendieb dahin: dass dieser sein abgeschnittenes Ohr, gegen Wiedergabe der geschnittenen Börse, zurückerhielt.*) Cuique suum! Ohr um Börse! Der auf Börsen speculirende Beutelschneider wird beim Ohr genommen und kriegt's zu hören. Und wer nicht hören will, der steckt sein Ohr in die Tasche, die nun dem Ohr die Mär vom Kruge in's Ohr raunt, der so lange zur Gründerpumpe geht, bis er Hals und Kragen, Ohr und Henkel bricht; bis das in seinen Bauch geflossene Gründer-Grundwasser in die Geude fliesst und als fauler Sumpf und Tümpel zum Himmel stinkt, Stadt und Land, Land und Leute, Scham und Scheu, Rechts- und Sittengefühl verpestend — hoc fonte derivata clades in patriam populumque fluxit! In Geldsachen hört nicht nur die Gemüthlichkeit, hört zuletzt das Gemüth selber auf, mit dem die Lebensregel der Völker und Staaten, Ehre, Moralität, Gottes- und Gesetzesfurcht und Vaterlandsliebe, begeisterte Aufopferungsfreudigkeit abstirbt, mit dem jeder edle, uneigennützige selbstlose Antrieb, jedes Hochgefühl und jener erhabene Enthusiasmus, jene gottinnige Gemüthlichkeit erlischt, wo die Geldsachen aufhören, und der wahre ächte Mensch im Bewusstseyn, dass sein persönliches Interesse in dem der Menschheit aufgeht, alle Geldsachen, die ganze Börsenwelt mit sämmtlichen aronheimischen Schäden, wie, durch wunderthätige Heilung, einen eklen Aussatz, Beulen und Geschwüre, schwinden fühlt. Ja, wo die Goldseuche, das goldene Kalb die erste Rolle spielt, da hört der Mensch auf und wird zum Hampelmann, den der Teufel am goldenen Faden regiert, an goldenen Börsenschnüren zappeln lässt à la haute und à la baisse. Solche wundersame Mär erzählt die Tasche dem, statt der Börse, in den Sack gesteckten Ohr des Beutelschneiders, der an Börsen seine Schnitte macht, dass dem Ohre Hören und Sehen vergeht, über das Ohrenklingen, in das zuletzt die Sphärenmusik des von Millionen und Milliarden in den hohen und höchsten Spären des so berückungsvoll lieblich, so wonnezauberhaft klingenden Börsenspieles ausklingt.

Die Besucher der altenglischen Theater hatten es im Brauch, vor und während der Vorstellung sich mit Lesen, Kartenspielen, Trinken und Rauchen, zu vergnügen. Zu den Lieblingsbeschäftigungen gehörten: Nüsseknacken**); für Spieler und Dichter das grösste crève coeur. Selbstver-

---

1) My mind is a giant, though my bulk is smal. Daraus muthmaasst man, dass den Jeronimo ein schmächtiger Schauspieler gab.

---

*) Harl. MSS. N. 6395. — Coll. 4. a. a. Ort. 419 f.

**) — — — — „the vulgar sort
Of nut-crackers, who only come for sigt"
Ben Jonson im Prolog vor seiner Komödie 'Staple of News'.

Ohne Act- und Scenenabtheilung nimmt uns das Stück ohne Weiteres beim Kragen und versetzt uns an den portugiesischen

ständlich wurden auch andere Schalenfrüchte im Theater verspeist, Apfelsinen, Aepfel, Birnen, so dass, Pit und Bühne, während der Vorstellung allmälich in eine Mullgrube voll Hülsen und Wegwurf, Abputz und Schalwerk sich verwandelte; die Schalen und faulen Aepfel ungerechnet, die den Schauspielern als vorläufige Feuilleton-Kritik an die Köpfe flogen. Am Tabakrauchen im Theater nahmen sogar Ladies Antheil, Damen der höhern Gesellschaft, wie eine Stelle in Dekker's 'Satiromastix' (1602) bezeugt.*) Noch dreissig Jahre später geisselt es Prynne, dass den Ladies, statt Aepfel, Tabakpfeifen dargereicht wurden.**)

Hauptquelle für die Beträge des Autor-Honorars ist Henslowe's „Tagebuch". Von 1600 überschritt die von Henslowe für ein neues Stück bezahlte Summe niemals 8 L. (Livres). 1598 hatte Henslowe B. Jonson, Henry Porter und Henry Chettle für das Stück 'Hot Anger soon Cold' nur mit 6 L. honorirt. Ein Jahr früher (1597) erhielten Drayton, Dyckers (Dekker) und Chettell für das booke (Stück) 'the fames wares of henry the fyrste and the prynce of walles' ('the famous wars of Henry the First and the Prince of Wales') sogar nur 4 L. Mit dem Jahre 1600 scheint eine Erhöhung der Preissumme für ein Stück erfolgt zu seyn. 1602 steht Ben Jonson mit der Summe von 10 L., blos für Inscenirung von 'Richard Crookback' (das ältere Stück Rich. III.) und für Zusätze zu Kyd's 'Jeronimo' angemerkt. Auch von Abschlagszahlungen an die Verfasser für bestellte Stücke ist in Henslowe's 'Diary' vielfältig die Rede. Ausnahmsweise wird auch der Betrag der ganzen Summe für das zu liefernde Theaterstück angegeben. So z. B. wird festgestellt, dass Drayton für ein Stück, 'William Longsword', nach Fertigstellung desselben, 6 L. von Henslowe zu empfangen habe. Vorschüsse leistete Henslowe an seine Autoren nicht selten, um ihnen aus augenblicklichen Verlegenheiten, die freilich alle Augenblicke vorkamen, zu helfen. Doch benutzte der alte Theaterfuchs diese Bedrängnisse nicht selten, um den Dichtern eine geringere Honorarforderung abzupressen. Prototyp eines mit allen Laugen gewaschenen Theaterdirectors und zugleich Theateragenten, unterhielt Henslowe das Oel seiner Theaterlampen mit dem Gehirnfett seiner Autoren, wie der grönländische Wallfischfänger mit dem Gehirnfett des Wallfisches (sperma Ceti) die Thranlampe speist, wobei er den Wallfisch ausweidet; oder wie der Samojede sein Talglicht in den die Flamme nährenden Bauch des Seehundes steckt, wenn er diesem das

*) — 'a lady or two took a pipe full or two at my hands and praised it for the heavens.

**) — instead of apples, ladies were sometimes
'offered the tobacco-pipe', at plays.
Prynne, Histriom (1633), marginal note to p. 363.

Hof. Hier erklärt King of Portugal dem spanischen Tributeintreiber, Andrea, rundweg in Fähndrich Pistol's Styl: „Ein schnöder Knecht bezahlt!" — „Ein Schuft von König, der Steuer zahlt für seinen Thron!"[1]) — „Dann wird" — geht Andrea's

Fell über die Ohren zieht. So schmelzte Henslowe dem Theaterdichter, Daborne, die letzten Fetttropfen aus dem auf den Seehund gekommenen Bauche. Indessen mochte auch der umgekehrte Fall eintreten, dass nämlich der Kopf des Theaterdichters sich als Schröpfkopf an der Tasche des Theaterdirectors festsaugte, und dass der ausgehungerte Dichterbauch unter den auf's Trockne gebrachten Schäfchen des manager, unter den Shillingen und Livres, mit einem unersättlichen Wolfshunger würgte.

Die in Henslowe's Tagebuch, als Empfänger eines gemeinsamen Honorars für ein gemeinschaftlich gefertigtes oder bearbeitetes Stück, zusammen genannten Verfasser betheiligten sich keineswegs immer gleichzeitig an dem Bearbeitungsgeschäft. Nach hergebrachter Praxis, Zusätze und Aenderungen an alten wieder einzurichtenden Theaterstücken vorzunehmen, besorgten verschiedene Theaterdichter diese Aufgabe je nach Vorkommniss und erneuter Aufführung. Den höchsten Honorarsatz für dergleichen Zuthaten und Aenderungen, 4 L., zahlte Henslowe an Ben Jonson für dessen schon erwähnte Bearbeitung von Kyd's 'Spanish Tragedy'. Der niedrigste Betrag für solche Flickarbeit war 1 L. Für einen Prolog oder Epilog zu dergleichen neueinstudirten Stücken zahlte Henslowe 5 L. Dieses handwerksmässige Umarbeiten alter, verlegener Stücke für die Aufführung ist eine der eigenthümlichsten Praktiken des englischen Theaters zu Shakspeare's Zeit, und, namentlich in Rücksicht auf diesen, von Wichtigkeit, da Shakspeare's Erstlingsversuche ausschliesslicher, als die irgend eines anderen Theaterdichters seiner Zeit, in solchen frohndienstlichen Bearbeitungen bestanden, und aus solchem Trödelgeschäft, solchem scheinbar unschöpferischen, phantasie- und erfindungslosen Flick- und Ausbesserungskram das glänzendste und ursprünglichste dramatische Dichtergenie hervorging, wie etwa im Zauberballet, Fee und Sylphide, oder im arabischen Märchen ein segenspendender, wohlthätiger Genius aus den abgeschüttelten Lumpen in überirdischem Schönheitsglanze hervortritt, wie aus den Bettlerlappen des gehudelten Strolches der gewaltig schimmernde Heldenleib des vielgewandten göttergleichen Odysseus sich erhob, mit dem schreckenvollen, von ihm allein nur spannbaren Bogen die Freier niederstreckend, allzumal, wie der Speerschüttler und Bühnenerschütterer, der Shake-Scene, sämmtliche Mitbewerber in der dramatischen Poesie auf die Zähne warf.

Dass Theaterdichter auch Tantièmen von festgesetzten Vorstellungen erhielten; dass sie einen Antheil an der Einnahme der zweiten Vorstellung namentlich, am 'second day', hatten, ist durch unverwerfliche Belege er-

1) He is a base king that pays rent for his throne.

hitziges Temperament, was Bellimperia gleich befürchtet hatte, mit dem Botschafter durch — „dann wird Portugal in Blut den Tri-

wiesen.*) Davenant's Zeugniss wird von Henry Herbert's, Master of the Revels von 1622—1673, Office-book und vom Prolog zu Jasper Mayne's 'The City Match', bestätigt. Sir John Denham's Prolog zu seinem im Blackfriars-Theater 1642 gespielten Drama 'Sophy', spricht von Einnahme-Antheilen der zweiten oder dritten Vorstellung, von einem 'third day'.**) Es kam aber auch vor, dass Dramaschreiber, aus Ehrbegier, für die Aufführung ihres Stückes noch Geld dem Director und den Schauspielern zahlten.***) Schulgelehrte von den Universitäten Oxford und Cambridge, die Säcke voll „lamentabler Tragödien" und „lächerlicher Komödien" nach London brachten****), konnten ihre Stücke nicht einmal für gutes Geld bei den Theatern anbringen. Jetziger Zeit, wo Universitätsprofessoren als Prüfungsrichter für Preisstücke zu entscheiden haben, lässt sich Zehn gegen Eins wetten, dass der Schulmann den Preis davon trägt, wenn sein Stück noch so lamentabel, noch so lächerlich ist.

Was den Schauspieler-Antheil bei einer Tageseinnahme, zu Shakspeare's Zeit, betrifft — denn eine Jahresgage war noch nicht eingeführt — darüber, bemerkt Malone vorweg, lässt sich nicht leicht etwas Zuverlässiges feststellen.†) In Shakspeare's Theater betrug, nach Abzug der Kosten, die Tageseinnahme durchschnittlich 45 Schillinge. Diese Summe wurde in Antheile, 'shares', zerlegt, wovon ein Theil dem Eigenthümer des Theaters (housekeeper) zufiel, und der Rest unter die Spieler nach ihrem Rang und Verdienste††), vertheilt wurde. Malone vermuthet, dass der ganze Reinertrag einer Vorstellung in 40 Antheile zerfiel, wovon „vielleicht" der oder die Eigenthümer 15, die Spieler 22 erhielten, 3 Theile aber zum Ankauf neuer Stücke verwendet wurden. Malone zufolge mochte,

*) — — — — 'There is an old tradition,
That in the times of Tamberlaine,
Of conspiring Faustus, and the Beauchamps bold,
You poets used to have a second day'

Davenant in seinem Stück: 'Play-house to be let' (geschrieben um 1673).

**) — — — — 'Gentlemen, if you dislike the play,
Pray make no words out 'till the second day
Or third be past.

***) 'To purchase fame, give money with their play'. Prologue zu R. Brome's 'Court Beggar', gespielt 1632.

****) 'With dossers full of lamentable tragedies and ridiculous comedies' etc. Shirley, 'Witty Fair One' (1632) A. IV.

†) 'It it not easy to ascertain what were the emoluments of a successful actor in the time of Shakspeare'. Account 170.

††) Die Darsteller waren, ihren Leistungen entsprechend: Voll- oder Dreiviertel- oder Halb-Antheilhaber (whole sharers, three quarter sharers,

but entrichten!" [1]) Da steigt auch dem portugiesischen Kronprinzen Balthazar, — eine Art von 'Cloten' — der Kamm. Sein noch

---

unter den günstigsten Umständen, die Tageseinnahme im Blackfriars- und Globetheater 20 L. betragen.

Es gab Schauspieler, die, als master sharers, Inhaber von mehr denn Einem Antheil waren. So wird ein Hauptspieler in Gamaliel Rossey's Abhandlung, 'Ratseis Ghost' (gedr. 1606) zum 'Sir Three shares and a half', „Sir drei und ein halb Antheil" baronisirt. „Miethlinge" (hired men), für untergeordnete und Statisten-Rollen verwendet, erhielten einen Wochensold von 5 s. — 5 s. 8 d., wie Malone erinnert. Zuweilen waren halb Sharers, Theilhaber, auf Wochenlohn gestellt. So erhielt Nathaniel Field ein vorzüglicher Schauspieler und Sharer, von Henslowe 6 S. als Wochenzulage aus dessen Einnahme. Darsteller weiblicher Rollen wurden besser, als gewöhnliche Schauspieler bezahlt, wie eine Stelle in Champman's 'May Day' anzudeuten scheint (A. II. Sc. I). Einzelne Schauspieler bezogen von verschiedenen Theatern, in denen sie mitwirkten, Antheile. Wie z. B. der berühmte Schauspieler Thomas Pope, vom Globe und Curtain; John Underwood, vom Globe-, Blackfriars- und Curtain-Theater. Eine Nebeneinnahmequelle verschaffte namhaften Schauspielern die Schulung von Zöglingen für die Bühne, die ihnen Theaterbesitzer abkauften. Einen solchen Zögling, Samuel Gilburne, überliess der Schauspieler Augustine Phillipp's, dessen Name als vierter in dem mehrerwähnten Patent von König James I. (1603) steht, dem Blackfriars-Theater, wo Gilburne in Shakspeare'schen Stücken spielte. Der Schauspieler Nicholas Tooley nannte sich in seinem letzten Willen (vom 3. Juni 1623) den Schüler, 'aprentice', von Richard Burbage, dem grössten Shakspeare-Spieler. Für jede am Hofe gegebene Theatervorstellung war noch 1574 ein Honorar von 10 L. festgesetzt. Dass sich Schauspielergesellschaften bei besondern Festlichkeiten, in vornehmen Häusern, bei Hochzeiten, Banketten u. dgl. zu Vorstellungen meldeten, ersieht man u. a. auch aus den schon berührten, anonymen, 'Sir Thomas More' betitelten Play*), worin Thomas More die beiden Lord Mayor, Lady Maioresse, die Aldermen festlich be-

---

1) Then shall pay tribute Portugal with blood.

---

half sharers). Ein Abzugstheil kam noch auf das für die Tagesvorstellung gemiethete Personal, 'hired men'.

„Hamlet. Sollte nicht dies — mir zu einem Platz in einer Schauspielergesellschaft verhelfen? Horatio. O ja, einen halben Antheil an der Einnahme. Hamlet. Nein einen ganzen" 'Hor. Half a share. Haml. A whole share'. (Act III. Sc. II).

Die Whole sharers werden auch „Master-Sharers" genannt.

*) Wahrscheinlich vor 1590 geschrieben.

hitzigeres Temperament fordert, für die nächste Schlacht, Andrea's hitziges Temperament zum Einzelkampf heraus, bramarbasirend

wirthet und ihnen von Cardinal Wolsey's während dem Tafeln erschienener Truppe das auch unseren Lesern vorgeführte Mirakelstück: 'The Mariage of Wit and Wisdom'*) vorspielen liess. Der Truppe schickt Thomas More für ihre Leistung 10 Angels, wovon der Ueberbringer zwei unterschlagen, die ihm der Darsteller von 'Witt' und 'Vice' (Inclination) aber wieder aus der Tasche kitzelt.**)

Der Prolog-Sprecher trat, nach dreimaligem Trompetenstoss, ein. In der ersten Hälfte des 16. Jahrh. sprach der Dichter selbst den Prolog und Epilog. Das war noch 1568 der Fall beim biblischen Stück: 'Jacob and Esau'. Den Prolog zum Moralplay 'Misogonus' (1577) sprach ein Schauspieler als Homer***) mit einem Lorbeerkranz um die Stirne. Lorbeerkranz und schwarzes Sammtgewand war um 1606 das Costüm des Prologsprechers. Der Sammtrock blieb auch für die Folge Prologtracht. Doch prologirten auch Schauspieler im Costüm ihrer Rolle. Den Prolog zu Ben Jonsons 'Every woman in her humour' (1609) trug der Flavia-Spieler im Frauenanzug vor. Auch das gehört zum Humor der Frau Flavia.****) Noch 1640 wurde der Prolog zu Shirley's 'Coronation' von einer Frau gesprochen. Zu Sh's Zeit hielten die Schauspieler in der Spielrolle den Epilog. Der alte Brauch, den Epilog mit Gebet für den König zu schliessen, wobei das ganze Spielpersonal kniete, war noch um 1619 im Schwange.

Den Souffleur, 'prompter', 'book-keeper', 'book-holder', kennen wir von den Mirakel- und Moralplays her. Der Garderobenmeister (tireman) wird öfter in den Drama des 17. Jahrh. erwähnt, und kommt schon unter dem Namen 'garnement man' in einem Theaterverzeichniss aus dem Jahre 1511 vor.

Darstellungen mit Musikbegleitung sind uns aus der Geschichte

*) S. oben S. 87 ff.

**) 'Vice — 8 angells†), ha! mylord would never give's 8 angels ... ther (s) 20 s. wantinge, sure.

Witt. Twenty to one, tis soe. I have a trake: my lord comes, stand aside.

Lord (Thom. Moore) — 8 angells! I did send them tenn. — Who gare it them?

Mon. I my lord; I had no more aboute me
But buy (by) and by they, shall risseane the rest.

Lord. Well, Witt. twas wieslye donne; thou plaist Witt well endede'

Sir Thomas More a Play ed. by Al. Dyce. Lond. 1844. p. 68 f.

***) S. oben S. 233 f.

****) 'For a She Prologue is as rare as a usurers alms' sagt sie.

†) angel eine Goldmünze im Werth von 10 s.

wie ein Mohrenfresser. „Ich muss Dir nur sagen, edler Geist", — ruft er — „dass ich bis an's Knie im Blut zu waten gedenke, und aus spanischen Leichnamen eine Brücke bauen werde, um Dich aus der gaffenden Armee herauszugreifen" [1]) — „Ja dann" — kocht Andrea's brausendes Temperament auf — „schlag ich die purpurnen Blätter des Krieges auf".[2])

Inzwischen häkelt Prinz Lorenzo zu Hause an seinen Schlagnetzen. Alcario soll, als Andrea vermummt, die Bellimperia umstricken. Alcario, der auf guten Rath hört, ist imvoraus gewiss, dass es ihm in der Verkleidung nicht fehlen könne.

---

der Moraleplays bekannt; aus dem Schmiedekarrenspiel z. B. in den Chester-Pfingstspielen. Auch das wissen wir, dass zurzeit der frühesten Theaterspiele herumziehende Truppen in Begleitung von Menistrels, Musikern und Sängern, Vorstellungen in den Bankethallen des Adels gaben. Den Musikern in den Zwischenacten weist Malone*), auf das Zeugniss eines Zeitgenossen von Betterton hin, einen Balcon über der Bühnenloge an, der jetzt Stage-Box heisst, zu ihrer Zeit 'musik-room' genannt. Bei der Darstellung von Shakspeare's durch Dryden und Davenant umgeänderten 'Tempest' im Duke-Theater, Lincoln's Inn-Fields, im Jahr 1667 nahmen die Musiker zum erstenmal ihren seitdem ständigen Platz zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum ein. Diese Neuerung hatte Davenant, wie so manche andere, vom französischen Theater entlehnt, wo nach Aufhören der Singchöre in den Actpausen (1630), an deren Stelle ein Orchester von Instrumentenspielern eingeführt wurde, die Anfangs an den Seitenflügeln des Theaters angebracht, schliesslich den Raum zwischen Bühne und Parterre für ihr Musikspiel einfürallemal angewiesen erhielten.**) Beiderlei Tonzeuge Blas- und Streichinstrumente waren in diesen Schauspiel-Orchestern vertreten. Um 1633 galt, wie Dr. Burney, nach einer Ms-Notiz im Brit. Mus. berichtet***), die Musikbande des Blackfriars-Theaters für die beste unter den damaligen Musikcapellen Londons. —

---

1) Balt.

— — — — I tell thee, noble spirit,
I'd wade up to the knees in blood, I'd make
A bridge of Spanish carcases, to single thee
Out of the gasping army.

2) Andr. Then I unclasp the purple leaves of war.
„Des Kriegs purpurnes Testament" — wie Sh's Troilus sagt.

---

*) A. a. O. p. 111.
**) Histoire universelle des Theâtres. II. p. 290.
***) History of Music III. p. 376.

Werben, erwerben, minnen und gewinnen, käntern und entern, sind für ihn Synonyme.[1] Darauf dictirt Jeronimo seinem Sohn Horatio jenen Warnungsbrief an Andrea, Lorenzo's behorchten Mordanschlag betreffend, in die Feder. Jetzt erst! der Brief hätte längst über alle Sierra's zwischen Spanien und Portugal seyn müssen. Von einer Kunst in Anlegung des Planes, von Scenenführung, von dramatischer Technik überhaupt, wie Charakterzeichnung gar und Motivirung, keine Spur. Die Personen kommen, gehen, wollen und handeln, ohne Triebfeder, ohne Folge und innere Nothwendigkeit. Mord- und Listkitzel, das blosse Jucken der Schlechtigkeit zu Schandthaten, aufseiten der Ränkespinner, und ein eben so wüster Tugendeifer und opfersüchtiger Edelmuth bis zum Wahnsinn und gräulvoller Schaudertragik, aufseiten der Gutgesinnten — zwischen diesen das Drama barbarisirenden und verwildernden Contrastspielen sehen wir die Shakspeare- Vor- und Shakspeare-Nachschule, mit seltenen Ausnahmen, sich hin und herwälzen; die Vorschule in noch rohen, die Nachschule in raffinirten Formen. Eine Figur wie Jeronimo's Ehefrau Isabella, eifersüchtig auf ihren Mann, sie weiss selbst nicht warum[2], fristet ihr dramatisches Leben von dieser dummen Schrulle. Sie selber wundert sich, wie sie in das Stück hineingerathen, und nimmt sich darin aus, wie eine entsprungene, und in einen Hammelpferch eingebrochene Kuh.

Ist es glaublich? Bellimperia hält den als Andrea vermummten Alcario wirklich für Andrea; hat eine zärtliche Scene mit ihm, gewürzt mit süssem Liebesgeflüster und Liebesküssen. Und Lazarotto ersticht ihn, des guten Glaubens, Alcario sey wirklich der Andrea![3] Lässt sich ein Selbstschuss in einer Tragödie ungeschickter verwerthen, und das Sprichwort:

---

1) Alc.
In this disguise I may both wed, bed and board her.

2) Jeronimo erklärt dem Sohn diese Eifersucht und meint, Horatio's Mutter sey eifersüchtig auf seine Liebe zu ihr! „Thy mother 's jealous of my love to her'.

3) Lazar.
Up Lazarotto, yonder comes thy prize;
Now lives Andrea, now Andrea dies.
(Laz. kills him.)

Wer einem Andern eine Grube gräbt u. s. w. plumper und wirkungsloser zu tragischen Ehren bringen? Die Vertreter unserer Goethe-Schiller-Vorschule, die Gerstenberg, die Lenz, Klinger, **Wagner**, waren doch ganz andere Kerle, als diese Hughs, diese Kyd's, diese Lodge's und diese Nash's! Freilich hatten jene in Lessing eine Vorschule, die jede andere fast überflüssig machte, und hatten schon den — Shakspeare!

Den leibhaften Don Andrea, der nun auftritt, starrt Don Lazarotto an als leibhaften Don Teufel.[1]) Den ganzen theatralischen Aufruhr, den dieser Zwischenfall zur Folge hat: Lorenzo's Verwirrung, Bellimperia's Ohnmacht, die den wirklichen Andrea ermordet glaubt; die vom König von Spanien sammt Gefolge, worunter des erstochenen Alcario Vater, der Herzog von Medina, vor der blutigen Leiche gespielte Staatsscene, Lazarotto's Angabe: Alcario habe ihn zum Mord gedungen; als er sich aber von Lorenzo preisgegeben sieht und die Aussage berichtigen will, die Erstickung des wahren Anstifter-Namens in Lazarotto's, von Hofleuten ihm verstopftem Munde[2]) — alle diese auf ganz besondere Theaterwirkung gestellten Auftritte, schlagen in's Gegentheil um, und machen nicht mehr Eindruck, als die Festnahme eines Marktdiebes: so stumpf sind sie gefädelt; so wenig interessiren selbst die unserer Theilnahme an's Herz gelegten Figuren, und so widerwärtig sind uns, um ihrer Trivialität, Lumpigkeit und Motivirungslosigkeit willen, die vom Dichter gebrandmarkten Wichte.

Lazarotto wird auf's Blutgerüst geschleppt. Andrea stattet seinen Gesandtschaftsbericht ab. Ein Bote meldet das Anrücken des portugiesischen Heeres, das schlechterdings keinen Tribut zahlen will, den ihm ein spanischer General aus den Gedärmen zu zapfen, sich in seinem Gewissen gedrungen fühlt[3]), rücksichts dessen dem Feldherrn vom Könige der junge Horatio als Adjutant zugetheilt wird. Andrea nimmt kriegerischen Abschied von Bellimperia,

---

1) Laz. Aye, don Andrea, or else don the devil.

2) (They stop his mouth).

3) General — Tribute shall flow
Out of their bowels.

die seinen tapfern Arm mit einer Schärpe an ihre Brust fesselt, damit seine Kriegswuth sich nicht zu hoch über die Schranken der Liebe hinausschwinge.[1])

Schon stehen die beiderseitigen Heerführer mit ihren Truppen einander gegenüber, portugiesischerseits: Kronprinz Balthazar und sein Stab; spanischerseits: das uns geläufige Personal bis auf den König, der das Kriegsschauspiel bequemer von den Zinnen seines Palastes in Augenschein nehmen, und die gegenseitigen bramarbasirenden Herausforderungen mittelst eines Ohrtrichters einschlürfen kann; am begierigsten die vom 'Lord Andrea' an die Portugiesen gerichtete, zur Zahlung des fälligen Tributs ermahnende kräftige Ansprache, deren wuchtigste Worte des grossen Eisenfressers, Kronprinzen Balthazar's, unerschrockenes und gegen Tributzahlung äusserst verstocktes Kriegsohr treffen, diesem zuwetternd: „die theuren Tropfen so mancher purpurnen Rolle zu beherzigen, die auf des Schlachtfelds grüner Bühne gespielt werden muss, bevor der Abendthau der Sonne Wuth gelöscht".[2]) Vor Allem und Jedem: Zahlen! Herausrücken mit dem bewussten Tribut![3]) Tribut — das ganze portugiesische Heer, Kronprinz Balthazar an der Spitze, schlägt ein höllisches Hohngelächter auf. Tribut — und schwört wie Armado in „Verlorene Liebesmühe": „Bei der Tugend! Du erzwingst Gelächter, und das Schwellen meiner Lunge regt mich an zu verächtlichem Lächeln" — Tribut — „O tugendhafte Memme"! — Andr. „Memme! Ha, Du unnachgiebige Rippe von Stahl. Was Tugend nicht vermag, wirst Du ihn fühlen lassen"[4]). Andrea fordert den spanischen

1) Belli.
— — — — You firmly prove
Honour to soar above the pitch of love.

2) Andr.
— — — — O in thy heart
Weigh the dear drops of many a purple part,
That must be acted on the fields green stage,
Before the evening dews quench the sun's rage.

3) Let tribute be appeared and so staged.

4) Balth. O virtuous coward!
Andr.
Coward! nay thou relentless rib of steel,
What virtue cannot thou shalt make him feel.

Lord General auf, seinem Namen entsprechend, eine General-Herausforderung gegen Portugal auszuathmen". [1]) Lord General pustet aus seinem Generalbrustkasten eine Generalherausforderung, nicht von Stroh, auf die vom Fleck weg Portugals Kronprinz seinen Lord General eine noch generalere Herausforderung gegen die Spanier schnauben lässt. [2]) Dem gegenseitigen Sichanfauchen beider Heere, ähnlich dem Schnaufen einer Heerde auf dem Eise schnarchender Seekälber, setzt Andrea mit dem Wunsch ein Ziel: des Schnaubens ist genug gewechselt, lasst mich nun endlich klirrende Schwerter hören! [3]) Kampf. Die Portugiesen werden von den Spaniern niedergepustet, wobei der junge Horatio Wunder der Tapferkeit verrichtet. Jeronimo ruft in Vaterbegeisterung auf dem Schlachtfeld: „Der tapfere Junge, mit einem Riesenarm versehen, hat die Portugiesen mit seinem Schwert wie Apfelsinen verputzt und ihnen das Blut wie Pomeranzensaft ausgequetscht". [4]) Heidi, gesungen und gesprungen! „Nie hatt' ein Vater einen strammeren Jungen"! [5]) Und dennoch könnten diese kindischen Rudimente einer Tragödien-Austragschlacht Farbenkörner zu Shakspeare's Nemesis-Schlachten geliefert; könnten Jeronimo und sein Sohn Horatio Studienfratzen zu dem bewunderten Schlachtenbilde, mit Talbot und dessen jungem Heldensohn als Staffage, abgegeben haben.

Nun werden Einzelkämpfe zur Schau gestellt. Balthazar und Andrea messen sich in einem Zweikampf. Letzterer unter-

---

1) Andr. Lord General,
Breath, like your name, a general defiance
'Gainst Portugal.

2) Balt.
The like
Breath our Lord General against to the Spaniards.

3) Andr.
Now cease words.
I long to hear the musick of clashed swords.

4) Jeron.
O valiant boy! struck with a giants arm:
His sword so falls upon the Portugales,
As if he would slice them out like oranges,
And squeeze their bloods out.

5) — — — — O abundant joy!
Never had father a more happier boy.

liegt. Jeronimo und Horatio kommen dazu. Horatio schlägt Balthazar in die Flucht. Zweiter Einzelkampf zwischen Andrea und Balthazar, worin dieser unterliegt. Portugiesische Soldaten stürzen herbei, befreien Balthazar und schlagen den Andrea nieder wie einen Hund. Darf ein kriegsmuthiger Heldenliebhaber in einer Tragödie wie ein todtgeschlagener Hund sterben? Horatio's Jammererguss über Andrea's Leiche macht den Todtgeschlagenen nicht zum sterbenden Löwen. Horatio Klein-Roland hat schon den Prinzen Balthazar unterm Knie; da wirft sich der Bravo, Schuft Lorenzo, auf die Fechtgruppe, entreisst dem Balthazar das Schwert, fuchtelt damit als seiner Kriegstrophäe und führt Portugals vom jungen Horatio überwundenen Thronfolger als seinen Kriegsgefangenen davon. Eine Apfelsine, junger Horatio! Aber eine faule, um sie dem prinzlichen Lumpenhunde nachzuwerfen! Eine noch schönere Rache freilich nahm Falstaff, durch seine herrliche Parodirung dieser Scene, mit der blutigen Leiche des vom Prinzen Heinz im Zweikampf erlegten Heisssporn, den er ebenfalls als seine Kriegstrophäe auf dem Rücken fortschleppt.

Wen lässt nun unser tragisches Zicklein, unser vorshakspeare'sches Tragödien-Böcklein, Kyd, — Wen lässt er — Ihr rathet's auf hundert Meilen nicht! — Wen mitten in das Gepränge von Andrea's Leichenbestattung hereinbrechen? Den Charon mit Andrea's Geist![1]) Der aber nur von Horatio gesehen wird. Andrea's Geist fordert das mit ihm zugleich aufgestiegene Rachegespenst (Revenge) auf, ihm Redefreiheit zu gewähren. Rachegespenst riecht Lunte. Andrea's Ghost könnte plaudern, aus der Schule schwatzen. Die Geheimnisse der Hölle lägen unter ehernem Verschluss.[2]) Ghost schwört bei Charon und dessen Rache, er werde reinen Mund halten. Rachegeist's Ohren bleiben, wie die ehernen Höllenpforten, gegen die Bitte von Andrea's Geist taub und festverschlossen. Er möchte sich durch Pantomime verständlich machen, Freund Horatio wisse Bescheid in

---

1) (A great cry within, Charon, a boat, a boat! Then enter Charon and the Ghost of Andrea.)

2) Rev.

No you'll blab secrets then? . . .
Secrets in hell are lock'd with doors of brass.

der Fingersprache.[1]) Geist lässt die Ohren hängen, und segelt mit Revenge in Charon's Barke, unter grossem Geprümmel hinter der Scene, davon. Vater Jeronimo spricht den Kehraus mit einer Empfehlung des Stückes ans Publicum, die das Wackeln seines jubilaren Bartes nicht werth ist, wie Menenius im 'Coriolan' von den Bärten der römischen Volkstribunen sagt, und giebt noch in den letzten zwei Blankversen ein Wortspiel mit „gentle" „edel", und „gentle", „gentile" „heidnisch", zum besten, dem der obligate Jew „Jude", nachhinkt.[2]) Den Kalauer mit 'Gentles' und 'Jew' macht noch Shaksp. im „Kaufm. v. Ven. (II. 7). Seinen Stammbaum aber kann der Kalauer bis in Lily's Euphues zurück verfolgen.[3])

Man denke sich ein abgekehltes Zicklein als Vorspiel zu einer Schlachtbank, mit einem wahnsinnigen Fleischhacker als Schlächter, wie Ajas unter den gemetzelten Rindern und Schöpsen, aber mit einem verrückten Thersites als Ajas — und man hat, zum Jeronimo-Vorspiel, Kyd's wahnwitziges Würg- und Henkerstück:

The Spanish Tragedy[4])

(Die spanische Tragödie)

als dessen Nachspiel. Die Jeronimo-Doppeltragödie war ein solches Sensations-Ereigniss des Tages, dass eine junge vornehme Dame, auf dem Sterbebett, anstatt nach einem Priester, nach

---

1) Rev. Your friend conceives in signs how you rejoice.

2) — — — — — So good night, gentles,
For I hope there 's never a Jew among you.
Nun gute Nacht, Ihr Edlen,
Denn hoffentlich ist unter Euch kein Jude.

3) „Consider with thyselfe that thou art a gentleman,
Yea, and a gentile; and if thou neglect thy
Calling, thou art worse than a Jewe."
Euph. p. 65 (ed. 1581).

4) Die bekannt früheste Auflage trägt den Titel: 'The spanish Tragedie, Containing the lamentable end of Don Horatio and Bel-Imperia: with the pitiful death of olde Hieronimo etc. at London (circa 1594) 4. 1599, 1602, 1610 erschienen wiederholte Auflagen. Hawkins (Orig.) nennt die von 1594 die zweite Ausgabe, ohne weitere Angabe einer ersten, wovon bis jetzt kein Exemplar aufgebracht ist.

Jeronimo rief: 'Hieronimo, Hieronimo! O lasst mich Hieronimo spielen sehen!" [1])

An der Hand der ersten Scene steigt Andrea's „Geist" und als dessen Schatten auch Revenge, das Rachegespenst, die wir in der letzten Scene des ersten Theils von 'Jeronimo' Beide von Charon in seiner Barke haben entführen sehen, aus der Unterwelt wieder empor. Ghost stattet über seinen Eintritt in die Hölle einen drei Seiten langen Bericht ab, und entwirft bei dieser Gelegenheit ein Gemälde des plutonischen Schattenreichs, einen classischen Höllenbreughel, als sollte derselbe Virgil's sechsten Gesang überflüssig machen. Die drei Höllenrichter geriethen bei seiner Erscheinung in die grösste Bewegung und Verwirrung und wussten nicht, in welchem Bratofen sie ihn unterbringen sollten, ob in dem des ersten Liebhabers, oder in einem der Blut- und Eisentöpfe, worin die verdammten Seelen ruhmreicher Kriegshelden geschmort werden. In Streit darüber untereinander gerathen [2]), nach welchem Orte sie ihm seinen Reisepass [3]) visiren sollen, stellte ihm Minos einen direct zu Ihro infernalischer Majestät führenden Passirschein aus, um aus allerhöchstihro Höllenmunde den ihm bestimmten Brattopf, als bleibenden Aufenthalt,

---

1) 'Hieronimo, Hieronimo! O let me see Hieronimo acted'! So erzählt Prynne in seiner berüchtigten 'Histriomastix' (Schauspielergeissel) Fol. 556.

In der Second Part of Jeronimo sah sich Kyd veranlasst, den italienisirten Namen 'Jeronimo', in den, wie er meinte, spanischer klingenden 'Hironimo' umzuändern. 'Geronimo' wäre der correcte spanische Name.*) Vom Spanischen hat die Spanish Tragedy eben nur dies, dass sie uns, wie der Name 'Hieronimo' dem Verfasser, spanisch vorkommt. Dekker's Satiromastix (1602) zufolge, war Ben Jonson der ursprüngliche Darsteller des Hieronimo, was jedoch Ben Jonson's Herausgeber und Biograph, Gifford, in Abrede stellt. (Works I. p. XVII).

2) This knight, quoth he (Minos) both liv'd and died in love.

— — — — — — — — — — — —

No no, said Rhadamant, it were not well
With loving souls to place a martialist.

3) Ghost. To crave a passport for my wand'ring ghost.

---

*) Der alte Theaterdirector Henslowe schreibt richtiger 'Geronymo' (Diary. 25. Sept. 1601).

angewiesen zu erhalten.[1]) Nun schildert Andrea's Ghost die gräulichen Schreckgesichter, die ihm auf dem Weg zum infernalischen König aufstiessen, bis er endlich vor dem Throne des Höllenkönigpaars, Pluto und Poserpina, stand, die sich, mit einem vom zärtlichen Gemahl ihr vom Munde weggeküssten Lächeln, die Zuweisung des Strafortes erbat.[2]) Die schöne Höllenkönigin flüsterte auch gleich die Weisung dem Rachegespenst, der Revenge, in's Ohr, die ihn durch die eine der von Virgil bezeichneten Pforten[3]), durch das für die Träume bestimmte Hornthor, zur Oberwelt, unter ihrer Begleitung und Aufsicht, schlüpfen liess. Nun heisst Revenge Andrea's Geist sich mit ihr zusammen hinsetzen. Er werde sein blaues Wunder erleben: Wie Bellimperia an dem portugiesischen Kronprinzen, Don Balthazar, seinem Mörder, Revanche nehmen wird!

„Hier lasst uns anschaun die Mysterie,
Als Chorus dienend der Tragödie".[4])

„Als Chorus"! „der Tragödie"! — Ist in diesem umständlichen Bericht von Andrea's Ghost über die Vorgänge in der classischen Hölle auch nur ein Vorhauch von den tragischen Schauern zu spüren, die des alten Hamlet-Geists Schilderung der christlichen Hölle vonanfang herein, als Stimmung, in die Tragödie athmet? Gleichwohl konnte auch das Höllenbild des Hamlet-Geistes aus Atomen von Kyd's Höllenbreughel so etwa entstehen, wie aus den Elementen faulender Pflanzstoffe der Diamant sich bildet; konnte aus der Verschmelzung des Kyd'schen Doppelgespenstes, des Ghost und Revenge, zu Einem Hamlet-Geist, die Tragik von dessen, Mark und Seele durchschauerndem Racheaufruf sich

1) Send him, quoth he (Minos), to our infernal king
To doom him as best seems his majesty,
To this effect my passport straight was drawn.

2) Whereat fair Proserpina began to smile,
And beggd' that only she might give my doom.

3) 'Sunt geminae somni portae'. VI.
Eine Pforte von Horn, durch welche die wahren, die zweite von Elfenbein, wodurch die trügerischen, täuschenden Träume zur Oberwelt emporschweben. Von solchem Truggebilde sagt auch Horaz: Ludit imago Vana quae portâ fugiens eburnâ somnium ducit. Od. L. III. XXVII. V. 40 f.

4) Rev.
Here sit we down to see the mystery
And serve for Chorus in this tragedy.

entbinden; konnte, mit einem Wort, Hamlet's Geist den müssig kauernden und Maulaffen feilbietenden Chorus von Ghost und Revenge, als tragischen Lebensgeist, als tragischen Schuldvergeltungsgeist durch die ganze Hamlet-Tragödie ergiessen, und so das angestaunte Wunder auch in dieser Tragödie vollbringen: das Natur- und Kunstwunder: ein Koth-Plagiat in einen Goldklumpen zu verwandeln; mehr noch! aus einem Haufen, wie im Schwalbenfluge, erhaschter und gestohlener Kothklümpchen einen Kunstbau als Wiege für eine volle Fortpflanzungsbrut von dramatischen Schöpfungen zum Segen der Häuser, woran sie haften, herzustellen; ja, was solches Wunder noch überragt: leere Strohhalme als Narden-, Zimmt- und Cinnamomen-Reiser zu Neste zu tragen für ein unsterbliches Sonnenvögelgeschlecht, für eine sich ewig jung aus sich selbst erzeugende Nachfolge von goldgefiederten Phönix-Adlern dramatischer Poesie; immerdar im Sonnenäther schwebend, einzig nur von Himmelsdüften und Wohlgerüchen lebend; nur mit den Blumenwürzeshauchen der Paradiese sich nährend; und Sphärenharmonien ertönen lassen, von unaussprechlicher Süsse, wie schmelzende Schwanengesänge, nicht aber als Todessang gehaucht, nein, als Schwanenlieder ewigen Lebens; abwechselnd mit weltdurchbrausenden, das All mit Donnergesang erschütternd durchrollenden und läuternden Sturmeswetterliedern, woraus man doch die entzückungsvollen Psalterklänge der himmlischen Schaaren, das gewaltige um Gottes Thron kreisende, lieblich grausige Flügelrauschen der Cherubim und Seraphim, das, wie Kometen glänzende, Fittigwehen der schrecklichen, und das, wie mit Lichtes Geriesel der heiligen Taube säuselnde Flugfächeln der guten Genien zu vernehmen glaubt. —

Auf den vom General dem spanischen Könige abgestatteten Schlacht- und Siegesbericht, und nach Entgegennahme des auf Tributverpflichtung portugiesischerseits basirten Friedensvertrages, beglückwünscht der König den Marschall Hieronimo zu seinem siegreichen Sohne Horatio. Paradeaufmarsch der Armee. Balthazar erscheint, als Kriegsgefangener von Horatio und Lorenzo geführt. Den Streit um den Gefangenen entscheidet der König dahin, dass Horatio das Lösegeld erhalten, Lorenzo[1] den

1) Im ersten Theil von Jeronimo ist Lorenzo der Sohn, im zweiten der Neffe des Königs von Spanien.

portugiesischen Prinzen bewachen soll. Letzteren fasst Marschall Hieronimo beim Löffel und braucht einen Vergleich, den sich Bastard Faulconbridge ohne Weiteres aneignen wird: „So zupfen Hasen todte Leu'n am Bart". [1])

Die nächste Scene versetzt uns nach Portugal oder 'Portingal'; setzt den König von Portugal des ersten Theils zum blossen Vicekönig (Viceroy) im zweiten herab, und entsetzt ihn noch ausserdem auch des Vicekönigthrons, indem sie ihn, als Zeichen seiner Landestrauer, vom Thron auf die Erde setzt, als dritten Mitsitzer im Chorus von Andrea's Geist und Revenge. In dieser Lage lässt Vicekönig einen uns ganz neuen Viluppo den Schlachtbericht erstatten und seinen General Alessandro, dem Viluppo, als verhasstem Feinde, die Schuld an des Prinzen Balthazar vorgeblichem Tode beimisst, den Kopf auf Anwartschaft abschlagen [2]), nachdem er sich wieder die aus Trauer abgelegte Krone aufs Haupt gesetzt. Viluppo geht mit dem König, und einer dermaleinst auf Shakspeare's Schurken vererbenden Aparte- oder monologischen Selbstbespiegelung in ihrer Schlechtigkeit, ab. [3])

Nun geht's wieder, behufs Berichterstattung, nach Spanien zurück, wo Bellimperia sich von Horatio nähere Mittheilungen über Andrea's Tod ausbittet, womit er ihr auch sofort aufs reichlichste dient, ohne die mindeste Rücksicht auf uns Zühörer, die wir doch von Alldem so gut unterrichtet sind wie er, ja so, wie der, als Chorus und Ghost die Erzählung von seinem Tod mit der gespanntesten Aufmerksamkeit, als wüsste er kein Sterbenswörtchen davon, verfolgende Andrea selber.

---

1) So hares may pull dead lions by the beard.
„You are the hare, of whom the proverb goes,
Whose valour plucks dead lions by the beard."
(V. John III. 1.)

2) If Balthazar be dead, he shall not live.

3) Vil.
Thus have I with an envious forged tale
Deceived the king, betrayed mine enemy,
And hope for guerdon of my villany,
So hab ich als scheelsüchtiger Lügenschmied
Getäuscht den König, meinen Feind verrathen
Und hoff auf Lohn für meine Schurkerei.

Allein geblieben, hält sich Prinzessin Bellimperia in ihrem Gewissen verpflichtet, auf den treuen Freund ihres seligen, ungeahnterweise als Geist und Chorus dasitzenden Geliebten, für die wahrheitsgemässe und eingehende Auskunft über dessen ebenso rühmliches, wie rührendes Ende, ihre Liebe zu übertragen, inmaassen ein lebender Freund, als Gatte, das würdigste Denkmal des hingeschiedenen Geliebten und Bräutigams, der lebendige, ewig redende und immer wieder von den Ruhmesthaten Bericht abzustatten vermögende Zeuge, angesichts des als unsichtbarer Zuhörer dasitzenden Geistes des in Gott ruhenden Freundes und Geliebten. Freudig trostvoll darf daher Bellimperia dem Horatio nachrufen: „Hätt' er Andrea wahrhaft nicht geliebt, könnt' er nicht ruhn in Bellimperia's Herzen".[1]) „Doch wie darf Liebe Raum im Busen finden, bevor ich des Geliebten Tod gerächt?"[2]) Mit dem aus gewechselten Einzelversen geflochtenen Korbe, den der portugiesische Prinz in der nächsten Scene davonträgt, beginnt die Rache, verschärft durch den von Bellimperia, bei Horatio's Eintritt, fallen gelassenen, von diesem aufgehobenen und ihm überlassenen Handschuh. Lorenzo, der aus Hass gegen Horatio, Balthazar's Bewerbung begünstigt, will dieses Zeichen von Gunst als eine blosse Frauencaprice vom Prinzen betrachtet wissen. Hiernächst folgt ein Banquet, von Spaniens König dem portugiesischen Prinzen und Kriegsgefangenen zu Ehren veranstaltet, und durch Hieronimo, mithülfe eines dumb-show-artigen Ritterspiels, erheitert, das sein Herold'scher Vortrag über die ersten englischen Ritter, die Kriegsschilde als portugiesisch-spanische Trophäen aufhingen, zum Verständniss bringt. Banquet, Ritterspiel und aufgehängte Schilde, sind ebenso viele Knüppel zwischen den Beinen der Tragödie. Kein Wunder, wenn die beiden Chorus-Gespenster, Andrea's Ghost und Revenge, unruhig werden und zu scharren anfangen. Ghost fragt die Kameradin: Bin ich darum aus der Hölle gestiegen, um einen Mörder banquetiren zu sehen? während ich nicht weiss, ob ich vor Hunger

---

1) Had he not lov'd Andrea as he did
He could not sit in Bell-Imperia's thaughts.

2) But how can love find harbour in my breast,
Till I revenge the death of my belov'd?

nach Rache, oder vor höllischer Langweile sterbe?[1]) Revenge vertröstet ihn auf den zweiten Act, und auf die Thyestes-Schüssel, die sie einbrocken wird — alle zehn Finger wird er danach lecken![2]) Die Scenen hängen so lose und schlotternd aneinander, wie die Gebeine eines Skelettes. Keine Regung von innerem dramatischen Leben und Zusammenhang. Bei alledem ist es nicht unglaublich, dass diese wüste und zugleich puppenhafte Gegenwart eines Rachegespenstes bei einem Banquet, — vermöge der Wunderwirkung der wie die Natur, allmächtigen, aus Moder lebendige Quellen schlagenden Schöpferkraft des Genius — dass aus diesem Keimpunkt in einem faulen Ei — Banquo's Geist im Macbeth-Banquet hervorbrach. In dieser gewagten Annahme läge die einzige Rettungsmöglichkeit für den ersten Actschluss der Hieronimo-Tragödie, und dessen einzige Bedeutung für die Geschichte des Drama's. Auch gab uns jene Hypothese nur die kritisch-menschliche Rücksicht an die Hand: einem der berufensten vorshakspearischen Stücke irgend welche literarhistorische Würdigkeit beizulegen.

Lorenzo spricht gegen Balthazar den Verdacht aus: seine Schwester Bellimperia müsse eine geheime Liebe hegen, und entreisst, mit dem Schwert in der Faust, dem Pedringono, ihrem Vertrauten, das Geheimniss. Den Beweis in flagrante liefert Pedringono dadurch, dass er die beiden Prinzen ein Liebesgespräch zwischen Bellimperia und Horatio behorchen lässt. Bei diesem Anblick wünscht der Portugiese, in einem 'aside', seinen Augen Schlafsucht, seinen Ohren Taubheit, und seinem Herzen den leibhaftigen Tod an den Hals.[3]) Lorenzo's „Abseits“

---

1) Andr.
Came we for this from depth of underground,
To see him feast that gave me death's wound?

2) Rev.
Be still, Andrea; ere we go from hence,
I'll turn their friendship into fell despite;
Their love to mortal hate, their day to night;
Their hope into despair, their peace to war;
Their joys to pain, their bliss to misery.

3) Balt.
(aside) O sleep, mine eyes, see not my love profan'd;
Be deaf, mine ears, hear not my discontent;
Die, heart: another joys what thou deservest.

trumpft Balthazar's seines mit Gegenwünschen und kehrt den Spiess um: „Wacht, Augen, um diese Liebe entzweit zu sehen! Hört, Ohren, um Beide jammern und heulen zu hören! Lebe, Herz, um an Horatio's Sturz dich zu weiden![1]) Bellimperia's und Horatio's Liebesgespräch schlingt sich durch die 'Asides' der Horcher orchideisch hindurch, ihre Balsamdüfte mit den giftigen Aushauchungen der heimtückischen Nachtschatten unwissentlich mischend. Bellimperia fordert den schüchternen Horatio zu einem Liebeskriegsspiel heraus, wo „holde Worte mit holden Worten, süsse Blicke mit süssen Blicken, zärtliche Küsse mit dito Küssen um die Liebespalme ringen."[2]) „Zu solchem Kriegsspiel, reizende Dame, bestimme Du den Kampfplatz!" Kampfplatz — ei, — höhnt Prinz Balthazar's „Aside". „Wie dem strebsüchtigen Schuft schon der Kamm schwillt!"[3]) Bellimperia schlägt die angenehme Laube in seines Vaters Garten als Wahlstatt für den Liebeskampf vor; in der Dämmerung, um die Stunde des Melkens, wenn der Abendstern schimmert und die liebliche Nachtigall die Herzen in süssen Schlummer, die fünf Sinne dagegen frisch und munter flötet; unter Umständen auch den sechsten, auf einen Sinn mehr oder weniger kommt es der Nachtigall nicht an.[4]) Wir lassen die nächste Scene, worin der König von Spanien Bellimperia's Vermählung mit dem portugie-

---

1) Lor.
(aside) Watch still, mine eyes, to see this love desjoined;
Hear still, mine ears, to hear them both lament;
Live, heart, to joy at fond Horatio's fall.

2) Bell.
Speak thou fair words, I'll cross them with fair words?
Send thou sweet looks, I'll meet them with sweet looks . . .
Give me a kiss, I'll countercheck thy kiss.

3) Hor.
But, gracious madam, then appoint the field,
Where trial of this war shall first be made.
Balth. (aside) Ambitious villain, how his boldness grows!

4) Bell.
Then be thy fathers pleasant bow'r the field . . .
Our hour shall be, when Vesper 'gins to rise . . .
— — — — the gentle nightingale
Shall carol us asleep, ere we be aware,

sischen Prinzen durch den Gesandten Portugals eifrigst betrieben wünscht, links liegen, und schlagen uns seitwärts in's Gebüsch nach der Gegend hin, wo die Gartenlaube liegt, das Schlachtfeld, worauf Bellimperia's und Horatio's Kriegsspiel eben ausgefochten wird; Bellimperia gerade einen Kusspfeil auf Horatio abschnellt [1]), und dieser seinen Bolzen vom Bogenstrang abzudrücken im Begriffe steht, da brechen die drei Taubengeier, Lorenzo, Balthazar und Pedringono, vermummt in die Laube ein, fallen über Horatio her, hängen ihn ohne Weiteres an den nächsten Ast [2]) und durchbohren ihn mit unzähligen Dolchstichen. Bellimperia schreit Mord und Zeter. Die Mörder verstopfen ihr den Mund und schleppen sie fort. Der von Bellimperia herbeigezeterte Hieronimo stürzt nun im blossen Hemde [3]) herein, wie er dem Bett entsprungen [4]), erblickt den Erhängten, schneidet ihn ab [5]), erkennt den Sohn und jammert nun selbstverständlich auf: „Weh, es ist Horatio mein süsser Sohn!“ [6]) Alle Weh's und Ach's sind unter diesen Umständen, nach solchen Situationen, bei diesen Motiven und Figuren, ohne alle tragisch-psychologische Begründung, in den Wind geächzt. Das Grässlichste von Personen im Stegreif vollbracht, deren seichte Trivialität und flache Fratzenhaftigkeit nicht einmal unserer Verabscheuung Angriffspunkte darbieten, das Scheusslichste an Individuen vollbracht, mit denen es noch schlimmer steht, die uns ästhetisch gleichgültig sind, und deren Geschick uns nicht stärker erschüttert, als ein Auto-da-fé, an Puppen vollzogen; oder als Figuren mit der Scheere aus Papier geschnitten und schwebend an einem papiernen Galgen. Das Hinzutreten von Hieronimo's Gattin, Isabella, ein Mühl-

---

And singing with the prickle at her breast
Tell our delight and mirthful alliance
Und singend mit dem Fleck an ihrer Brust
Von unsrer Wonn' und Liebeslust erzählt.

1) Bel. Then ward thyself, I dart this kiss at thee.
Hor. Thus I retort the dart thou throw'st at me.

2) Lor. Quickly despatch my masters.
(They hang him in the arbour).

3) Enter Hieronimo in his shirt.

4) Hier. What outcries pluck me from my naked bed?

5) (He cuts him down).

6) Alas it is Horatio, my sweet son!

stein am Halse der Jeronimo-Tragödie, der lastendste niederschwerendste aller Mühlsteine; eine absolute dramatische Null — aus dieser ihren O's hören wir eben nur die Null heraus. Und nun vollends Hieronimo's plötzlich ausgebrochener Wahnsinn, den er seinen zwei Dienern, Pedro und Jaques, vorspielt und, als Actschluss, mit der Brust auf der Schwertspitze, in einen Rummel von lateinischen Hexametern ausröchelt worauf er das Schwert wegwirft und mit Horatio's Leiche abtrollt. Es fährt aber auch unser Chorus-Gespenst, Andrea's Ghost, aus dem Häuschen, und nicht schlecht! und setzt seiner Collegin und Führerin, Revenge, den Kopf zurecht, ganz gehörig! „Brachtest Du mich hierher, und schlepptest mich durch das Hornthor — ich selber ein Hornthor aus Einem Stück Horn — schlepptest mich über Stock und Stein — Weh über mich, armen Horn-Geist! — vor ein solches Schauspiel, das mit meiner Erwartung Affenschande treibt?![1]) Statt Balthazar, meinen Mörder und Todfeind, hängt man, vor meinen Augen, meinen lieben Freund und Herzensbruder, Horatio, auf, wie einen geschlachteten Hammel! Und wie treiben sie's mit meiner Bellimperia! Knebeln sie, vermöbeln sie, döbeln sie, und schleppen sie fort, wie auf der Schleife zum Schandpfahl die gemeinste Trulle! Zwei Prinzen, eine zarte Prinzessin! „Für die ich schwärmte, mehr als für die ganze Welt, weil sie auch mich mehr liebte, als die ganze Welt", den Horatio allein ausgenommen, in welchem sie aber nur den Andrea redivivum liebt, in der zweiten Potenz, als Fleisch und Bein von Andrea's Geist. Weh über das jammerwürdige Hornthor- und Horn-Chor-Gespenst! — „Abwarten", krächzt ihn die triefäugige Genossin an. Respice finem et funem! Des letzteren dickes Ende kommt noch, und dem Balthazar früher über den Kopf, als er denkt! Finis coronat opus et funis. Des Stückes Ende krönt das Werk [2]), und auch des Strickes Ende. All's well that ends well. Das ganze Stück ist gut, ist das Endchen Stück gut. Dem reifen Korn steigt erst die Sichel zu Dach![3]) Oder, wie der Hamlet-

1) Andr.
Broughtest thou me hither to increase my pain?

2) Rev. The end is crown of every work well done.

3) The sickle comes not till the corn be ripe.

Dichter über ein Kleines sagen wird: 'Ripeness is all', „Reife ist Alles!" Abwarten! Schon wegen desselbigen Hamlet-Dichters und seines Hamlet, dieses erquicklichen Springstrahls, der aus Kyd's faulem Fistelzahn hervorbrechen wird, dem alten Hamletstücke, dessen faule Wurzeln, wie Du gleich sehen wirst, schon hier in diesem verrückten Hieronimo-Spiel zum Durchbruch kommen. — „Aber noch volle drei Acte! — wimmert Andrea's Geist — Weh über mich Hornthoren! Wäre es doch schon vor Hornthorschluss! Doch es sey! Um des alten Hamlet Geistes in spe willen, der, wie ich, als Rache-Chor umgehen, und so schwer dazu kommen wird, wie ich. So lass ihn denn beginnen diesen dritten Act! Mit besagten drei vollen Acten büsse ich mindestens dreitausend Jahre Fegefeuer ab. O, Revenge! Dein Name ist Mensch, aber sächlichen Höllengeschlechts! Drei volle Acte! O schaudervoll, schaudervoll, höchst schaudervoll!" —

Portingal's Vicekönig wehklagt noch immer über seines Sohnes, Balthazar, Tod, der sich nie besser befunden hat, und in Spanien, zum Zeitvertreib, seine Nebenbuhler aufhängt. Sein vicekönglicher Vater treibt es in Portugal noch ärger. Der unschuldige Alexandro soll eben als fahrlässiger Mörder des Prinzen Balthazar lebendig verbrannt werden, als zum Glück der spanische Botschafter (Embassador) zur Thür hereinstürzt mit der Botschaft von Prinz Balthazar's erfreulichem Wohlbefinden und lässt es sich an der königlich spanischen Tafel weidlich schmecken. [1]) Nun wendet sich die Medaille. Alexandro wird der Fesseln entledigt, und sein Verläumder, Viluppo, mit rückwärts gebundenen Händen und Füssen in's Feuer geworfen, uns Lesern und Zuschauern so Schnurz, Schnuppe oder Kaff, als wär's Alexander oder Prinz Balthazar selber. Es giebt wenig Stücke, wo die Personen durch die Bank, und eine wie die andere, vor unserer Theilnahme so sicher gestellt sind, wie in diesem.

Während Viluppo in Lissabon bratet, schreit Hieronimo in Madrid, als stäk' er am Spiess; nicht über den gerösteten Viluppo, der ihn so wenig angeht, wie uns; sondern über seinen erhängten Sohn Horatio, dem wir auch keine Thräne nachweinen. Der einzige Zug in Hieronimo's Jammerklage könnte allenfalls

---

1) and well entreated in the court of Spain.

unser internationalliterarisches Interesse erregen, dass uns nämlich in derselben das erste Anzeichen von Kyd's Bekanntschaft mit den spanischen Dramen aufstösst: in jener wunderlichen Recapitulationsfigur meinen wir, die am Schlusse einer ausgesponnenen Rede die Schlagwörter der vereinzelten Bilder und Gleichnisse zusammenfasst und vorbeidefiliren lässt wie Flügelmänner im Paradegänsemarsch.[1]) Gerade die dem ächten Schmerzensausdruck feindlichste, die naturwidrigste, erkünsteltste und abgeschmackteste aller Redefiguren des spanischen Stelzenpathos hat sich unser Kyd für den Jammererguss seines vor Vaterschmerz irrsinnigen Hieronimo ausgesucht! Auf der Schwindelhöhe dieses rhetorisch-gymnastischen Kunststücks fliegt dem rappelköpfischen Aequilibristen ein von Bellimperia mit ihrem Blut geschriebenes Billet zu, das ihn zur Rache auffordert, und woraus er entnimmt, dass ihr Bruder, Lorenzo, der sie verborgen hält, und Balthazar die Mörder seines Sohnes Horatio sind.[2]) Hieronimo, der wie Hamlet, Nummer Sicher ziehen will, hält das ihm zugeworfene Billet in Bluttinte für eine Falle, um auch ihn zu verderben. Um sich zu rächen, muss man vor allem — argumentirt sein Aberwitz — seine Haut nicht zu Markte tragen. Demgemäss hat er auch schon, wie Hamlet, seinen Entschluss gefasst: er will horchend spionniren.[3]) Um die saubern Vögel, den Würger, den Neuntödter und den Beinbrecher zu fangen, will er ihnen sachtchen und unvermerkt nachschleichen, und das taube Salz seines Wahnwitzes ihnen auf die Schwänze streuen.

---

1) Hieron.
O eyes! no eyes, but fountains frought with tears:
O life! no life, but lively form of death;
O world! no world but mass of public wrongs.
O sacred heavens etc.
— — — — — — — —
Eyes, life, world, heavens, hell, night and day
See, search, show, send some men etc.

2) 'For want of ink receive this bloody writ:
Me hath my hopless brother hid from thee;
Revenge thyself on Balthazar and him,
For these were they that murdered thy son'.

3) — live t'effect thy resolution.
I therefore will by circumstances try.
What I can gather to confirm this writ.

Lorenzo versucht, dem Hieromino auf den Zahn zu fühlen, und trifft gerade auf den vom Vaterschmerz hohlgefressenen, aber mit Wahnwitz plombirten Weisheitszahn. Wie dieser bleibt Hieronimo verschlossen. „Kein Herz spricht aus mein Leid, keine Zunge was ich denke".[1]) Mehr Glück hat Lorenzo mit einem Helfershelfer bei Horatio's Ermordung, Prinz Balthazar's Diener Cerberino, oder Serberino, den er von seinem Mordgehülfen, Pedringono, aus dem Hinterhalt erschiessen lässt. Wen kümmert dieser Cerberino und sein Mord? Wen möchte diese müssige Häufung von Schandthaten und Verbrechen eine andere Empfindung erregen, als die des Ekels vor dieser „kalten Küche" des Teufels, mit den Leichen von Gewissenswürmern beschmeisst: „So muss man zuwerke gehn", — lacht die Schmeissfliege der kalten Teufelsküche — „Und so muss ein Uebel das andere austreiben".[2]) Nach solchen Höllenmaximen lässt Shakspeare seine Schurken handeln, nicht aber die Maxime auf's Butterbrod, als kalte Küche geben, und lässt die Blutthaten seiner heroischen Schufte im Höllenfeuer eines die Weltgeschichte selber durchlohenden Dämonismus leuchten. Diesen Lorenzo und Genossen würde Falstaff für Fratzenteufel halten, die im höllischen Feuer von Bardolph's Nase arme Sünderseelen als Malzwürmer rösten. Zu den grössten Prodigien und Mirakeln in der Dramageschichte, gehört das hier zutage liegende Phänomen, dass Shakspeare den Kyd eifriger vielleicht, als irgend einen anderen Vorgänger, studirt haben muss. Aber wie der Patholog gangränöse Leichname studirt, wie der Irrenarzt die Gehirne der am Wahnsinn Verstorbenen untersucht, im Zwecke der richtigeren Erkenntniss des normalen, gesunden Gehirns und dessen geheimnissvoller Functionen, mit deren Lösung zugleich das Welträthsel gelöst, das Schöpfungsgeheimniss offenbart würde. Hat nicht auch Raphael, als er den Carton, der die Heilung des Lahmen und Blinden durch die Apostel darstellt, für die weltberühmten Tapeten zeichnete, die Studien zu den Presshaften nicht auch an den Missge-

1) Hier. My grief no heart, my thoughts no tongue can tell.

2) Lor. (allein)

Thus must we work — — —
And thus one ill another must expulse.

gebilden der verstümmeltsten Krüppel gemacht, zur grössern Verherrlichung der Apostel-Wunderheilung? Die Verszeile in Lorenzo's Monolog: „Mir selbst, mir trau ich, mir nur selber Freund"[1]), ist so eine der Krücken, die der Dichter von Richard III. seinen moralischen Heldenkrüppel von sich werfen hiess[2]), und sich als tragischen Helden erheben, fest in den Knöcheln und Knieen, und wandeln seinen schauerlichen Schicksalsgang im Blut bis an die ehernen Knöchel und Kniee; unwankend fortwandeln, bis er auf dem Gipfel seiner Blutthaten mit den eisernen Schicksalssohlen ausgleitet im Blute und über seine eignen, stahlfesten Knöchel und Kniee den Hals bricht — aber ein Lucifer im Sturz, nicht, wie der Lorenzo-Teufel in Dante's Inferno, mit einem F—, in den er sich, wie in Wohlgefallen, auflöst, als reiner Höllengestank.

Nachdem Pedringono, auf Lorenzo's Geheiss, den Cerberino aus dem Hinterhalt niedergeknallt, wird er von Wachtposten zum Marschall Hieronimo geschleppt, der ihn in's Loch werfen lässt. Mittlerweile hetzt Lorenzo den Prinzen Balthazar gegen Pedringono, den Mörder des Cerberino, den der Prinz als seinen treuesten Diener bedauert; streicht sein diplomatisches Schurkengenie in einem kurzen Monolog, ob diesem neuen, gelungenen Mordanschlag, heraus, sendet durch einen Pagen dem Pedringono in's Gefängniss eine Büchse, die dessen Pardon enthalten soll[3]), und kitzelt wieder mit einem Monologchen sein macchiavellistisches Galgengenie, das Macchiavellistische durch ein paar italienische Verschen andeutend, die dem Macchiavell spanisch vorkommen müssten, und als diese zu Tode gehetzte Redensart aus dem Hals herauswachsen. Pedringono's Verhörsscene vor Marschall Hieronimo; seine Verurtheilung zum Tode; Pedringono's Verhandlung mit dem Henker (Hangman), unter Hinweis auf den Gnadenbrief in der Büchse; des Hangman Bereitwilligkeit, ihn mit Büchse und Gnadenbrief um den Hals, zu hängen.[4]) — Diese Vorscenen zu Hieronimo's im Schlussmonolog des III. Acts, mitgetheilter, aus einem ihm vom Henker zugestellten Briefe Pe-

1) I'll trust myself, myself shall be my friend.
2) K. H. VI. 3. Th. 5. Act, letzte Sc.
3) Lor. Show him this box, tell him his pardon 's in't.
4) Hangm. Stand you on that? then you shall off with this.
(He turns him off).

dringono's an Lorenzo, ermittelter Entdeckung von Lorenzo's Hauptbetheiligung bei Horatio's Ermordung[1]), liefern uns einige Urkunden mehr in des Teufelspapierkorb, die des Chaos wunderlicher Sohn, ihrer chaotischen Bestimmung gemäss, verwerthen, und den Weg aller übrigen Teufels-Wische wird nehmen lassen in das mit Lethewasser versorgte Closet der ewigen Urnacht.

Die beiden Chor- und Rachegespenster, Andreas Geist und Revenge, schleichen in stummer Verzweiflung von dannen, mit einer Anweisung von Payne Collier auf den Schluss des vierten, ihm zufolge aber immer noch dritten Actes in der Hand, um dort ihr unermessliches Racheelend, Einer in des Andern Busen, gegenseitig auszuschütten.

„Wozu verschwend' ich doch fruchtlose Worte,
Wenn nichts als Blut mein Herzweh lindern kann?
Dem König, meinem Herren, will ich klagen,
Und laut vor seinem Hof um Sühne schreien".[2])

Warum Hieronimo diesen Vorsatz, womit er den Schluss des dritten Actes zu dessen Anfang zurückschickt, von Pontius zu Pilatus, warum er ihn nicht gleich, nach Empfang von Bellimperia's mit ihrem Blut geschriebenem Briefchen ausgeführt, hatte sein, mit der Vorsicht eines Packesels zwischen zwei Felsabstürzen, sich bewegender Monolog sich selber unter den Fuss zu geben versucht, und während des ganzen dritten Acts nicht einen Schritt zur Entdeckung der Mörder seines Sohnes, behufs Sühne seiner Vaterrache, gethan, ob er gleich in Bellimperia's Verschwinden eine mindestens ebenso beweiskräftige Bestätigung der Angabe des Blutzeugen des Briefchens finden musste, als er aus Pedringono's vom Henker ihm abgenommenen Zettelchen an seinen Herrn, den Prinzen Lorenzo, schöpfte. Doch die Rache, wie das Sprichwort sagt, schmeckt kalt am besten. Gönnen wir den Mörder, und der Vaterrache die ihnen vom vierten Act geschenkte Galgenfrist, und auch die lange Scenen-Leiter dazu mit einer Sprossen-Scala ge-

---

1) Hier. O false Lorenzo! are these thy flattering looks?

2) Hieron.

But wherefore waste I mine unfruitful words,
When nought but blood will satisfy my woes?
I will go plain me to my Lord the king.
And cry aloud for justice thro' the court.

häufter Theatergreuel und jedes. Menschengefühl abtödtender Zerrtragik. Die erste, die uns anheult, wie Hecuba nach ihrer Verwandlung in eine Hündin, ist Mutter Isabella; uns anheult als tolle Hündin, denn sie rast in Wahnsinn[1]) und trifft doch den solcher Geistestörung zukömmlichen Ton und Ausdruck nicht; ihr correct-rhetorisch schnurrendes Pathos stümpert dem geisteswirren Jammer in's Handwerk. „Meine Seele". -- faselt sie im ekstatischen Odenstyl — hat silberschwingen, die mich in den höchsten Himmel verzücken; ja in den Himmel, wo mein Horatio sitzt, umringt von einer Gruppe feuriger Cherubim, die um seine frisch geheilten Wunden tanzen, süsse Hymnen singend und in himmlischen Klängen jauchzend."[2]) Selbst der Mutterschmerz darf in der Tragödie nicht so auf den Plotz kommen und eine Mutter wie hysterische Krämpfe befallen. Das Drama, ein poetisches Veranschaulichungsspiel des Causalitätsgesetzes, der Kategorien von Ursache und Wirkung, muss diesen Ursächlichkeitsgeist, diese Seele des Weltzusammenhangs, die nothwendige Verkettung aller Erscheinungen des äussern und innern Lebens, diesen Spiritus rector alles Seyns und Bestandes, ja das Seyn selber, als sich selbst beursachende Aseïtät — diese Urwesenhaftigkeit muss das Drama, als Vergeistiger der Weltidee in poetischer Gestaltung, als Causalitäts-Sühnespiel, durch jedes seiner Momente, jede seiner Erregnisse und Wirkungen hauchen und darin abspiegeln. Sonst quirlt Alles in einen Nebelhexensabath zusammen, und Tragödie und Komödie werden selber zu Hexen, die, gemäss der Dämonologie, weder lachen können, noch weinen. Die tragische Motivation zu Isabella's Mutterpathos begründet erst in aller Tiefe, die Wurzeln versenkt in die lebendigen Grundquellen tragischer Mutterwehgefühle, — begründet erst Constanze in König Johann, deren Vorbild diese Isabella, das, wie so manche andere Fratze bei Kyd und Genossen, der Schöpfer

---

1) (She runs lunatic).

2) Isab.

My soul hath silver wings,
That mount me up unto the heighest heavens;.
To heaven, aye, there sits my Horatio,
Backd with a troop of fiery Cherubims,
Dancing about his newly healed wounds
Singing sweet hymns, and chanting heavenly notes.

der Constanze erst kunstgerecht und kunstwürdig umzeichnen musste; wie er denn berufen und gesendet ward, die wüsten Theater-Verzerrungen zu dramatisch und psychologisch motivirten, zu poetischen Lebensfiguren umzudichten.

Gleich nach Isabella's Abgang mit ihrer Magd, vor der sie ihren Mutterjammer ausgeschüttet, — nicht, wie Constanze, vor gekrönten und gesalbten Thronräubern und Mördern; nicht vor den grossen Vertretern einer abgefeimten, mit allen Truglisten und Schrecken der Vergewaltigung ausgerüsteten Staatskunst, nicht wie Constanze vor den Repräsentanten der weltlichen und geistlichen Gewalt, aus weltgeschichtlicher Vollmacht von Gottes Gnaden, mit deren Ohr, „fest wie Pluton's Pforte“, zugleich das Ohr der Weltgeschichte und des Weltschicksals erschütternd — Gleich auf 'Exeunt' von Isabella und ihrem Areopag, ihrer Dienstmagd, folgt eine zweite Jammerscene: Bellimperia's Klageerguss am Fenster ihres Kerkers. Lorenzo lässt seine Schwester dem Prinzen Balthazar vorführen, dessen Huldigungen er ihr als liebevoller, für ihr Bestes besorgter Bruder warm an's Herz legt, besonders dessen Melancholie vor Liebesqualen.[1]; — Balthazar fleht schwärmerisch, dass sie ihn als ihren Gefängnisswärter und Schliesser in Dienst nehmen möchte.[2]) Sie wendet ihm den Rücken mit einem lateinischen Distichon, und begiebt sich in ihre Haft zurück, als Zeichen, dass sie bereits mit einem Schliesser versehen ist.

Nun rückt Hieronimo mit einem Skizzenmonlog hervor zu Kotzebue's Ausbruch der Verzweiflung über die Frage: „Was ist ein Sohn?“ Ein Ding in ein paar Minuten erzeugt, so viel ungefähr.[3]) Ein Klumpen, im Finstern zuwege gebracht, der nach neun Monaten herauskriecht. Kaum geboren, gröhlt und schreit er, macht Zähne und in die Windeln. Was ist's weiter noch mit

---

1) — in whose melancholy thou may'st see
Thy hate, his love . . .

2) Then, fair, let Balthazar your keeper be . .

3) — — — — and what is a son?
A thing begot within a pair of minutes — there about:
A lump bred up in darkness, — — — — —
And at nine months' end, creeps forth to light.
What is there yet in a son?
Ne must be fed, be taught to go and speak.

einem Sohn? „Er muss essen, gehen und sprechen lernen". Das paraphrasirt Kotzebue so: „Hat er durch Noth und Beispiel endlich lernen Gehn und Essen, Morgen will er Sterne messen, Und den Mond herunterziehn". — „Warum" — kotzebue't Hieronimo weiter, verzweiflungsausbrüchlich. — „Warum sollte ein Mann nicht ein Kalb so zärtlich lieben, wie seinen Sohn? Oder sich an einem Zicklein (Kyd) so entzücken und entzückeln, wie an der Frucht seiner Lenden?"[1] „Ich sollte meinen, ein junger Schinken, oder ein feines kleines zartes Schnittchen von einem Fohlen, dürfte einen Menschen so bezaubern, wie ein Sohn."[2] Sein Sohn, Horatio — Ja das ist ein anderes![3] Dem waren Kalb, Zicklein, Schinken, oder ein Stück aus der Hinterbacke eines Füllen herausgeschnitten, nicht werth die Schuhriemen zu liefern. Der Horatio, das was der Mustersohn; und des Vaters Herzstärkung und der Mutter Freude.[4] Nach diesem aus der Gehirnkammer-Narrenzelle eines zitterwahnsinnigen Dichters, oder eines vom Tollwurm wirblichen Zicklein-Gehirns entsprungenen Monologe tollhäuselt Hieronimo zweien, nach Lorenzo's Wohnung sich erkundigenden Portugiesen einen Wegweiser-Bescheid um die Ohren, dass die zwei Portugiesen in ein schallendes Gelächter ausbrechen, in welches Hieronimo's seines mit einer Reihe von Ha ha ha's! hineinrasselt, lang wie die Kette eines Kettentollen. Die Portugiesen wären verrückt, wenn sie den Hieronimo nicht dafür erklärten.[5] Voltaire, der bekanntlich Shakspeare's Hamlet das Werk eines besoffenen Wilden nannte, muss mit seiner, vom Cultur-Teufel des französischen Hofdrama's beleckten Nase Kyd's „Spanische Tragedie" aus dem Hamlet herausgewittert haben. Hätte Voltaire Kyd's Hieronimo gekannt, vielleicht würde er im Hamlet das poetisch feinste aller Hofdrama's, das Ideal einer

---

1) — — why might not a man love a calf as well?
Or melt in passiou, oe'r a — kid as for a man.

2) Methinks, a young bacon,
Or a fine little smooth horse colt,
Should move a man, as much as doth a son.

3) O but my Horatio grow out of reach of these
Insatiate humours . . .

4) He was my comfort and his mothers joy.

5) Doubtless this man is passing lunatic.

bis in's tiefste satirische Geäder, bis in die letzten Verzweigungen der satirischen Ader und des tragischen Humors hinein, kathartisch durchgeistigten Hoftragödie, bewundert haben. Verfaulten Fisch-Roggen in den köstlichsten, der Göttertafel würdigen Caviar verwandeln; aus Ziegenlorbeer apollinischen Lorbeer flechten Bärenk— vermischt mit Katzendr— zu Nektar und Ambrosia der tragischen Poesie destilliren: wären solche Kunststücke, solche Wunderthaten nicht, wie Kyd's Hieronimo-Gräulspiel und dessen muthmaassliches Hamletstück zu einer Shakspeare'schen Hamlet-Tragödie umzuläutern.

Hieronimo fordert, mit einem Strick in der einen und mit einem Dolch in der anderen Hand, Gerechtigkeit! Gerechtigkeit! vom König.[1]) Dieser ist gerade mit dem portugiesischen Gesandten in Verhandlung eines wichtigen Staatsgeschäftes, einer Hochzeitsangelegenheit, begriffen und ruft den Störer zur Ordnung. Nicht Ich — versetzt Hieronimo und apostrophirt sich selbst — „Sachte! sachte! Hieronimo!"[2]) Der port. Embassador entledigt sich seines die Vermählung der Prinzessin Bellimperia mit dem portugies. Prinzen Balthazar betreffenden Auftrags, das persönliche Erscheinen des Vicekönigs in Aussicht stellend, der die Krone dem Prinzen zu übergeben komme, und um Bellimperia zur Königin von Portugal zu erklären. Unser Hieronimo mit Strick und Dolch immer zwischendurch: „Gerechtigkeit!" Dreimal hintereinander. Desgleichen: „Mein Sohn, mein Sohn, mein Sohn, den Nichts loskaufen und lösen kann". Und beginnt ein namenloses Werk; sticht und gräbt mit dem Dolch in den Fussboden, angeblich um der Erde die Eingeweide aus dem Leibe zu reissen, nach den elysäischen Feldern hinüberzuschiffen und seinen Sohn von dort zu holen, damit derselbe seine Todeswunde zeige.[3]) Und stürzt

1) Hier. Justice, o Justice to Hieronimo.

2) Hier. No I, Hieronimo; go by, go by.

Diesen Vers parodirt Sly in der Induction zur „Bezähmten Widerspenstigen". „Go by, Jeronnymo, go to thy cold bed and warm thee".

Thomas Dekker verspottet ihn im 'Satiromastix'.

3) Hier.

Away! I'll rip the bowels of the earth
(He diggeth with his dagger)
And ferry over to the Elysian plains
And bring my son to show his deadly wounds.

davon nach den elysäischen Feldern, vorläufig durch die Thür, bis das Erdloch fertig ist. Der König sieht ihm mit offnem Munde nach, und weiss nicht, was er von seinem Marschall Hieronimo denken soll. Lorenzo erklärt das seltsame Gebahren durch Grössenwahnsinn, Sparren u. dgl. und schlägt sich zuletzt aufseiten von Polonius' Ansicht über Hamlet's Zustand: toll! „gar nichts anders als toll." [1])

Hieronimo hat inzwischen Himmel und Erde, Ober- und Unterwelt, Büsche und Wälder auf Horatio durchsucht, — Umsonst; nirgend zu finden. Zwei Diener stehen mit Fackeln da, ungewiss, was sie ihrem Gebieter sollen suchen helfen: ob seinen Sohn, ob seinen verlorenen Verstand. „Du lügst, Schurke!" — ranzt er den Diener an. „Ich bin nicht verrückt!" [2]) Verrückt ist allein der Mond! denn schien er in jener Nacht, hätten sie meinen Horatio nicht aufgehängt. [3]) Dass der Mond mondsüchtig, lunatisch sey, das liesse sich hören, wenn Hieronimo der Närrische wäre, und nicht der Dichter. Isabella, die ihren Mann aus der Nachtluft in's Haus ruft, macht ihn auf den Baum aufmerksam, an dem Horatio baumelte. Der Alte verflucht den Baum, den er selbst gepflanzt, der zum Galgen aufwuchs und an dem er die Frucht seiner Lenden und die Liebesfrucht seiner Frau musste hangen sehen! O verruchter, verruchter Baum! [4]) — Es klopft. Ein Maler tritt ein. „Gott segn' Euch, Herr!" Wofür, du lästerlicher Schuft? Wie? Wo? und wieso? sollt ich gesegnet seyn? Der gute Maler kommt, beim Marschall [5]) Hieronimo Klage führen über seinen er-

1) Lor.
— — he is with extreme pride
Conceived of young Horatio his son . . .
Distract and in a manner lunatic.

2) Villain, thou li'st . . . I am not mad.

3) Where was she (the moon) the same night, when my Horatio was murdered?
She should have shone.

4) Hier.
— — — — it grew a gallows, and
Did bear our son: it bore thy fruit and mine.

5) Paint. God bless You, Sir.
Hieron.
Wherefore? Why, thou scornful villain?
How, where, or by what means should I be bless'd?

mordeten Sohn, also ein Parallelfall zu Hieronimo's Vaterleid. Und mit jedem Pinselstrich ergänzt der Maler das jammervolle Parallelbild. Der alte Hieronimo will aber von einem Parallelbild schlechterdings nichts wissen, sondern ausschliesslich nur von seinem eignen einzig eines Malers würdigen Stoff und Vorwurf, und bestellt das Bild beim Maler, wozu er ihm die Züge in einer Schilderung jener Entsetzensmacht angiebt, da er seinen Sohn am Baum habe schweben sehen. Das ist eine der Scenen, die wie eine Markscheide zwischen Genie und Cretin liegt; zwischen ächttragischem Humor in der Erfindung, und wüstem Blödsinn in der Ausführung; zwischen Skakspeare und Kyd. Die Markscheide-Scene erstreckt sich noch über die folgende, die einen alten Mann mit einem Gefolge von Bürgern dem Hieronimo zuführt, wieder in einer Klagesache, und abermals wegen Sohnesermordung. Der alte Mann (Senex) als Kläger, genannt Don Bazulto, winselt, und Corregidor Hieronimo zieht ein blutiges Taschentuch hervor und reicht es dem Senex, zum Trocknen der Thränen. Es ist das Tuch, von Horatio mit Blut gefärbt.[1]) In einem Raptusanfall zerreisst er die Klageschriften der Bürger mit Nägeln und Zähnen; hält eine Ansprache an Horatio's Geist, der aus der Tiefe emporgestiegen, um ihn, den Säumigen, zur Rache zu ermahnen.[2]) Die Apostrophe richtet Hieronimo, starren Blickes, an den Senex, als seinen Sohn, der ihn vergebens von der Verwechselung abzubringen sucht. Züge von tragischem Irrsinn und abgeschmackt lächerlicher Unsinn durcheinander. Der Hauptzug aber ist: Die Parallelspiegelung tragischer Geschicke, die Shakspeare's in allen Quellen und Vorlagen forschendes Genie hier zuerst, in noch kunstlosester, roher, rudimentärer Form freilich, frappirten, da der alte Hieronimo selber eine Art von Lear-Hamlet ist, als lächerlich missgestalte Fehlgeburt; unförmliches Mondkalb, vergleichbar jenen Afterbürden, die der Teufel mit Hexen zeugt.

Portugal's Viceroy feiert die Vermählung seines Sohnes

1) — When I dy'd it in thy dearest blood.

2) Hier.

And art thou come, Horatio, from the depth,
To ask for justice in this upper earth,
To tell thy father thou art unreveng'd.

Balthazar mit Prinzessin Bellimperia am spanischen Hofe, und übergiebt als Brautschatz dem Sohn Reich und Herrschaft. Lorenzo, hier im zweiten Theil der Jeronimo-Tragödie, wie uns schon bewusst, Neffe des Königs von Spanien, Sohn von dessen Bruder, Herzog von Castilien, versichert seinen Vater, von diesem zur Rede gestellt, seines aufrichtigen Wunsches sich mit Hieronimo zu versöhnen. Nun nimmt die Rache die Maske von Vergessen und Vergeben vor. Bellimperia lächelt lieblich und süss zu Prinz Balthazar's epithalamischen Huldigungen. Hieronimo hält den leisesten Schatten von Verdächtigung des edlen ritterlichen Lorenzo für eine ihm selbst zugefügte Beleidigung. Freundschaft und Versöhnung ist fortan seine Devise.[1]) Seines Busens Wahlspruch und Sinnbild aber ist: Die Schlange unter Rosen, 'pocas palabras'.[2]) —

Andrea's kurzsichtiger Geist aber dringt nicht durch Hieronimo's Busenfalte, und rüttelt, allarmirt die schnarchende Revenge unmittelbar vor dem Schluss des vierten Actes, aus ihrem höllentiefen Schlaf: „Rache! Erwache! Hieronimo und Lorenzo sind dicke Freunde, Ein Herz und Eine Seele!" „Keine Bange!" — duselt Revenge, — „Hieronimo thut man so. Revenge ist drum nicht todt, nuselt sie auch ab und zu ein Weilchen .... noch lange nicht todt."[3]) Und legt sich auf's andere Ohr und schnarcht weiter.

Der Bellimperia kommt die erste Scene des fünften Actes gerade gelegen für den Vorwurf, den sie Hieronimo, wegen der Saumseligkeit seiner Rache, machen muss; wie diesem Prinz Balthazar's in der zweiten Scene geäusserter, von Lorenzo getheilter

---

1) Hier.

— — I'll be friend with you all;
Especially with you, my lovely lord.

2) Spanisch: „Wenig Worte" 'pocas palabras' legt Shakspeare seinem Kesselflicker Sly in den Mund, allem Anschein nach als Parodie dieser Stelle.

3) Ghost.

Revenge awake!
Hieronimo with Lorenzo is joind in league.

Rev.

Suffice it thee that poor Hieronimo
Cannot forget his son Horatio
Nor dies Revenge, although he sleeps a while.

Wunsch zu passe kommt: der Marschall, der bereits durch ein dumb-show den Hof erheitert habe, möchte seinen Vater, den Vicekönig von Portugal, durch ein Schauspiel ergötzen. Hieronimo erklärt sich dazu bereit und zieht ein Schriftheft aus der Tasche, eine, da er noch Student zu Toledo war, von ihm gedichtete Tragödie [1]), worin Jeder von ihnen eine Rolle spielen soll. Eine gar seltsame Tragödie, und wunderbar ergötzlich und beifallwürdig, wie er versichern kann. [2]) Bellimperia wünscht auch für sich eine Rolle. Hieronimo giebt dem Lorenzo und Balthazar das Arrangement an, das auf Bellimperia's Schicksal in versteckter Weise anspielt.

Vor Aufführung von Hieronimo's Schauspiel, dem offenbaren Vorbild zu Hamlet's seinem, schleicht auch Mutter Isabella in den Garten, um Horatio's verhängnissvollen Baum mit einem langstieligen Beil und noch längerem Monolog, und dann sich selbst, zu fällen; sich selbst, nicht mit dem Beil, selbstverständlich, sondern mit einem Theaterdolch.

Da sitzen schon der König von Spanien, der Vicekönig von Portugal und der Herzog von Castilien, jeder mit seinem Hofstaat, vor dem Vorhang an Hieronimo's kleiner Bühne, welche die grosse Hofbühne bedeutet, deren Minaturbild gleichsam, als Schandbühne, jedes ihrer Bretter ein Schandpfahl. Hieronimo heisst Balthazar den Titel des Stückes aufhängen [3]), wie es bei Theatervorstellungen üblich war, und giebt Rhodus als Schauplatz der Handlung an. Es ist die 'Tragödie vom türkischen Kaiser Soliman'. Sultan Soliman, in Perseda, Gemahlin eines rhodischen Ritters, Erastus, verliebt, sucht die Gunst der Dame durch seinen Vertrauten, einen Bascha, zu gewinnen, der, um zum Zwecke zu gelangen, den Ritter aus dem Wege räumt, den Gatten ermordet. Perseda erschlägt den Soliman, und ersticht sich selbst. Das ist der Verlauf des von Hieronimo den erlauchten

---

1) Hier.
When in Toledo there I studied,
It was my chance to write a Tragedy.
See here, my lords (shows them a book).

2) Assure you it will prove most passing strange
And wounderous plausible to the assembly.

3) — hang up the title.

Zuschauern vorgespielten Feststücks, dessen Personen nicht, wie in Hamlet's Schauspiel, blos Darsteller einer erdichteten Handlung sind, sondern die Helden selber der wirklichen von ihnen thatsächlich, als Selbsterlebnisse, durchgespielten Handlung, in deren an ihrem eignen Leibe vollzogene Katastrophe sie sich unwissentlich, mit Ausnahme der Bellimperia und des Hieronimo, der zugleich, als oberster Leiter, die Rolle der Nemesis, des Schicksals, des vergeltenden obersten Strafrichters übernommen, hineinspielen. Bellimperia als Perseda ersticht den Soliman, den der Prinz Balthazar giebt; und dann sich selbst, Hieronimo, in der Rolle des Bascha, ersticht den Lorenzo, der den Erastus spielt. Die fürstlichen Zuschauer ergötzen sich an dem Spiel, ihre Bemerkungen drüber einander mittheilend, ohne zu ahnen, dass sie dabei ihre Haut, ihr Fleisch und Blut, zu Markte tragen. Damit aber plumpst die 'Spanische Tragödie' als solche sichtbar aus der Rolle. Wo die leibhafte Natur der Kunst in's Handwerk pfuscht, nimmt diese ein tragisches Ende. Reisst die Wirklichkeit dem Spiel die Maske vom Gesicht, zerstiebt dieses in Staub und Asche, oder zerfliesst, wie ein Gespenst bei Tageslicht, in Nichts. Kyd's Melpomene ersticht sich selbst mit ihrem eignen Dolch. Das Schlimmste aber ist: dass mit der Vernichtung des Spiels, der Kunsttäuschung, die Wirklichkeit selber, ihr Wesen und ihre Wahrheit, ihre Allgemeingültigkeit, die eben nur im Kunstspiel zur Anschauung und zur Erkenntniss gelangt, vernichtet wird. Hamlet's Schauspiel im Schauspiel, als geistiger Spiegel und Abdruck des Zeitalters und dessen sittlicher Zerrüttung — das ist das einzig Richtige, womit Shakspeare auch hier das rechte Licht aufsetzte, das Tüpfelchen auf's Haupt-J., das über Tod und Leben der tragischen Kunst selber entscheidet, ihre Seele, die poetische Katharsis rettet, und Hamlet's den Schauspielern eingeschärfte Poetik und Theorie der dramatischen Kunst zu vollen Ehren bringt.

Am Schluss von Hieronimo's Katastrophen-Spectakel, dem aufgebrochnen After-Blutgeschwür der 'Spanischen Tragödie' fragt der König von Spanien, vom Festspiel höchlich erbaut, seinen Marschall-Theaterdirector. „Was folgt für dich nun, Hieronimo?“ [1]) Da deckt Hieronimo sein Spiel auf, lauter aus wirklichen blutigen

---

1) King. But now, what follows for Hieronimo?

Leichen bestehende Trümpfe! Und wirft sich, nach einer dritthalb Seiten langen Standrede auf die Beine, seine wirklichen Beine, um sich mit einem wirklichen Strick, an dem ersten besten mit einem wirklichen Haken versehenen wirklichen Thürpfosten wirklich aufzuhängen.[1] König, Vicekönig und Castiliens Herzog schreien hinterher: Halt! Mörder! Haltet ihn fest! Zurückgeschleppt, tobt und flucht noch Hieronimo eine gute Weile fort, schwelgend in befriedigter Rache; Er, unter Spielpersonen, der einzige Wirklichkeitsmensch, der die Schauspieler todtschlägt, und sich selber, als sein eigner Zuschauer von Fleisch und Blut, Beifall zuklatscht[2]; ein Zuschauer, vom Schlage jenes spanischen Gesandten, der einen portugiesischen Schauspieler auf dem Lissaboner Hoftheater, welcher, seiner Rolle gemäss, eine dem Spanier missfällige Phrase hatte fallen lassen, niederstach und mit dem blutigen Schwert, als Trophäe, sich zurück auf seinen Zuschauerplatz begab. König, Vicekönig und Herzog schreien nach Folterwerkzeugen für den verrückten Frevler; schreien aber nur als Schauspieler, die für ihr Leben zittern, und nicht als Spielpersonen. Hieronimo, der das merkt, nicht faul, beisst sich seine wirkliche Zunge ab[3] und speit sie dem König, Vicekönig und Herzog in die wirklichen Gesichter. „Tinte und Feder her!" kreischt das ganze Theaterpersonal. Das Scheusal soll schriftlich Rechenschaft ablegen! Nun reisst Hieronimo dem König das Messer, womit dieser eben eine Feder zurechtschneidet, aus der Hand, und sticht den Schauspieler todt, der den Herzog von Castilien spielt, und dann sich selbst.[4] Dem Könige und dem Vicekönig, die Einzigen, die mit dem Leben davongekommen, bleibt nun nichts übrig, als die wirkliche Bestattung all' der wirklichen Leichen, was sie denn auch kopfschüttelnd verrichten und sich gegenseitig beschreiend über dieses auf einer Bühne noch nie dagewesene ungeheuerliche Ereigniss.[5]

Bei diesem Schlussanblick fallen sich beide Chorgespenster, Andrea's Ghost und Revenge, lautjauchzend in die Arme, und

---

1) (He runs to hang himself.)
2) Hier. Now do I applaud what I have acted.
3) (He bites out his tongue.)
4) (He with the knife stabs the duke and himself).
5) What age has ever heard such monstruous deeds?

halten dann noch eine zwei Seiten lange Berathung über die Extra-Höllenqualen, die den Missethätern zu bereiten wären. Lorenzo — das bedingt sich Andrea's Geist von Revenge aus — Lorenzo muss auf Ixion's Rad, Prinz Balthazar an den Hals der ziegenleibigen Chimära, als seiner künftigen Braut und Ehegattin, geschmiedet werden. [1]) Zugleich mag er, bei der Umklammerung des Ziegenleibes der Chimära, den seines Dichters Kyd umfasst zu halten wähnen.

Im Jahre 1599 erschien im Druck ein Trauerspiel ohne Verfassernamen: 'The Tragedy of Solyman and Perseda' [2]), muthmaasslich mehrere Jahre früher gedichtet. Eine Amplification des Katastrophen-Rachespiels in Kyd's 'Spanisch Tragedy', in dieser zum Skorpionstachel zugespitzt, womit dieselbe als Abbild ihres geschlossenen tragischen Kreises, auf sich selbst zurückgekrümmt, sich in den Kopf sticht. Darauf hin schreibt Hawkins auch diese Tragedy dem Kyd zu. Die ausgeführte Liebestragik im Schicksal von Erastus und Perseda, bedeutet doch nur den Feuerkreis, der den Skorpion zu solchem selbstmörderischen Schwanzstich in den Kopf, den in sich verlaufenden Vergeltungszirkel an seinem eignen Leibe darstellend, aufreizt. Skorpion-Rachewuth, skorpionische Selbstvergiftung und Selbstzerfleischung, der Skorpionengeist, erfüllt die Kyd'sche Tragik, die Mord- und Wahnsinn-Tragik, intensiver, grimmiger, als sonst eines Tragikers vor Shakspeare. Eine wüste Rachetragik, die der Dichter des Hamlet als poetische, einen Versöhnungsschimmer über die leidensvolle Welt ausgiessende Vergeltungstragik erglänzen liess, wie der Skorpion als Sternbild leuchtet. Zur Versöhnungstragik verklärte, versüsste und gleichsam die Mord- und Wahnsinnstragödie, dadurch, dass er den Skorpion in's Gewissen verlegte, und die Schlechtigkeit selber an den Schauern des Schuldgefühls, die Schulderkenntniss durchglühen und läutern; den finstern Seelenabgrund der verruchtesten, verstocktesten Frevler von dem furchtbaren Lichtschein des Welt- und Sittengesetzes, wie von Blitzes-Glanz überflammen liess;

---

1) Ghost.

Place don Lorenzo on Ixions wheel . . .
Hang Balthazar about Chimaera's neck.

2) 'Wherein is laid open Loues Constancy, Fortunes Inconstancy and Deaths Triumphs. At London etc. 4°.

ob auch dieses Schuldbewusstseyn in den verhärtetsten Bösewichtern, ob diese Schulderkenntniss sich auch noch so tief, wie beim Mohren Aron im Andronikus, bei Jago und Richard III., noch so selbsttäuschungsvoll in eine gleichsam ihr selber durchsichtige Selbstkenntniss, in den Cynismus einer sich selber kitzelnden Bespiegelung in der eignen Abscheulichkeit, verlarvt. Es ist immer doch nur die Maske des inneren, ihr ganzes Wesen, ihre diabolisch vergnügliche, schadenfreudige Stimmung, ihren freigeistischen Weltverhöhnungshumor vergiftenden Gewissens-Skorpions; eine im selben Maasse langsam stetige unentrinnbare Selbstvergiftung, in welcher die Frevler diese als wollüstigen Bosheitskitzel empfinden. Von solcher ihren Verruchtheitstrotz untergrabenden Stimmung durchsiecht, nimmt ihr verderbliches Actions- und Angriffspathos die Leidensfarbe einer tiefen sittlichen Erkrankung an; einer Seelenschwindsucht gleichsam, einer, im Verhältniss der Ungeahntheit, nagenden, an ihnen zehrenden Bewusstseynsunseligkeit, die unser menschliches Mitgefühl für die im innersten Wesen bejammernswürdigen Scheusale wach erhält, und ihnen die tragisch poetische Würde und Weihe ertheilt. „Quid enim eo infelicius cui jam esse malum necesse est"? „Was kann es Unglücklicheres geben als den, der es dahin gebracht, dass er immer schlecht seyn muss?" Ein Ausspruch des grössten römischen Moralphilosophen und Tragikers, in den sich der Dichter des Hamlet — wie sich zeigen wird, ein fleissiger Leser des römischen Tragiker-Philosophen, — wohl vertieft haben mochte.

Von jener tragischen Cain-Zeichnung und Weihe ihrer, aller Gewissensschauer, und auch alles sich darüber betäubenden tragisch dämonischen Humors, baaren Bosheitsungeheuer hatten Shakspeare's Vorgänger, Marlowe nicht ausgenommen, kein poetisches Verständniss, kein Kunstgefühl. Es fehlt ihnen sämmtlich, von vereinzelten pathetischen Hauchen und Lauten abgesehen, das tragische Eingeweide; jene Unseligkeitsstimmung, die, wie mit schwülen Schicksalsfittigen über der Tragödie brütet, und den scheinbar reuelosesten Frevler unter ihre stärkste Brutwärme, so recht unter ihre pflegenden, Vergeltung reifenden Flügel nimmt. Gipfelt doch in der von Hawkins dem Kyd zugeschriebenen 'Tragedie of Soliman und Perseda' die wüste, öde, versöhnungslose Mord- und Vernichtungstragik in dem siegfroh-

lockenden Triumphe des als Chorus die Acte und Tragödie schliessenden 'Todes' über seine Chorgenossen, „Liebe und „Glück!“ [1]) Nachdem Tod „Love“ und „Fortune“ davon gejagt, erhebt er sich als „Welt-Triumphator“, Alleszermalmer in seiner ganzen Verwüstungsglorie — Alles, bis auf die Rücksicht des feinen Hofmanns, auf die an 'Cynthia', die keusche Götter-Königin, an Luna-Elisabeth, gerichtete Schlussschmeichelei, des Todes Alles zertretender Fuss schliesst mit einem Kratzfuss vor Königin Elisabeth, die Hippe vor ihrer, selbst ihm, dem Tod, unnahbaren Jungfräulichkeit und Jungferschaft senkend: „Tod, wo ist dein Stachel?“ [2]) Dein Skorpionstachel? Vor Cynthia wedelt selbst

---

1) Death.

By wasting all I conquer all the world
And now, to end our difference at last,
In this last act note but the deeds of Death.
Where is Erastus now, but in my triumph?
Where are the murderers, but in my triumph?
Where's judge and witness, but in my triumph?
Where's faithful Pistan, but in my triumph?
Where's valiant Brusor, but in my triumph?
And where's great Soliman, but in my triumph?
Their loves and fortune ended with their lives,
And they must wait upon the car of death.

Durch Allzerstörung nehm' ich ein die Welt.
Und nun um endlich unsern Streit zu schlichten,
Vermerkt im letzten Act nur Todesthaten.
Wo ist Erast? ich führ ihn im Triumph!
Die Mörder wo? Ich führ sie im Triumph!
Die Richter, Zeugen? führ ich im Triumph!
Lucina wo, die Falsche? Im Triumph!
Perseda, wo, die Schöne? Im Triumph?
Wo Pistan, wo, der Treue? Im Triumph!
Wo Soliman der Grosse? Mein Triumph!
Ihr Glück und Lieben schliesst mit ihrem Leben,
Und müssen mir den Siegeswagen schmücken.
Fort! packt Euch, Lieb' und Glück! Spielt in Komödien.
Dem mächtigen Tode ziemen blos Tragödien.

2) Death.

Ay, now will death in his most haughty pride,
Fetch his imperial car from deepest hell,
And ride in triumph through the wicked world,
Sparing not but sacred Cynthias friend,

ein Skorpion mit seinem Stachelschweif. Vor Cynthia sinkt selbst Tod in den Staub, in den er Alles, was da kriecht und kreucht, zu dem Zwecke verwandelt hat, um selbst vor Cynthia in diesen Staub zu kriechen, und ihr den Staub, sein Leibgericht, seine Ambrosia, von den Füssen, und jedes Stäubchen vom Lorbeer ihrer Regierung, von den Myrthen ihrer Jungfräulichkeit zu lecken.

Mit einer Schwenkung um Kyd's 'Cornelia'[1]) herum, eine Uebersetzung in Blankverse von Garnier's gleichnamiger Alexandriner-Tragédie, führen wir einen Flankenangriff auf die unmittelbar vorshakspeare'sche historische Tragödie aus, mit einer Ueber-

---

Whom death did fear before her life began
For holy fates have grav'n it in their tables,
That death shall die, if he attempt her end
Whose life is heavens delight, and Cynthias Friend.

Ja, nun wird Tod in seinem höchsten Prunke
Sein Prachtgefährt aus tiefster Hölle holen,
Siegprangend hoch durch die verruchte Welt,
Nichts schonend, als der heiligen Cynthia Freundin*),
Die Tod gefürchtet, eh' sie trat an's Licht.
Denn das Geschick grubs ein in seine Tafeln:
Es sterbe Tod, versucht er sie zu tödten,
Des Himmels Lust und Cynthias Busen-Freundin.

---

1) Cornelia. At London, Printed by James Roberts etc. 1594. 4⁰. — Pompey the Great, his faire Cornelias Tragedie etc. Written in French by that excellent Poet, Ro. Garnier, and translated into English by Thomas Kyd. At London — 1595. 4⁰. Cornelia, Tochter des Metellus Scipio, in zweiter Ehe vermählt mit Pompejus Magnus, Mommsen's Unteroffizier, beschliesst als Garnier's Titelheldin die Tragödie und ihr leidvolles Geschick, bei Jul. Cäsar's Siegeseinzug und Triumphesfeier über ihren von Cäsar's Schergen in ihrer und ihres Sohnes Gegenwart ermordeten Gemahl, und über ihren nach der Niederlage durch Selbstmord entrafften Vater, in tiefer Doppeltrauer mit Tochter- und Wittwenthränen, die Cäsar als reichsten Siegesschmuck in seinem Triumphzug mit aufführte, seine eigenen um die Ermordung des grossen Rivalen und Unterofficiers vergossenen ägyptischen Krokodillthränen ungerechnet, die man ihm, bei seinem Siegeszug nach dem Capitol, auf einem Sammetpolster vorauftrug. Man stelle — nebenbei bemerkt — Melpomenen die Wahl: Wen sie als tragischen Helden sich erküren möchte: ob Julius Cäsar oder

---

*) Die mondkeusche Elisabeth.

gangstragödie, römischen Stoffes, zu den nationalenglischen Geschichtsstücken, beginnend; mit

Thomas Lodge's [1])

The Wound of Civill war, „Die Wunden des Bürgerkriegs",

Mommsen's Unterofficier — Zehn gegen Eins: sie greift nach dem Unterofficier! Liegt doch der Fall bereits in ihres grössten Tragikers, in Shakspeare's Tragödie Julius Cäsar, vor, deren blosser Titelheld Cäsar, seiner tragischen Geringhaltigkeit wegen; der eigentliche Held aber **Marcus** Brutus ist. Marcus Brutus, den Mancher, als bornirten Stoiker, kaum zum Universitäts-Pedellen geeignet halten, als Feldherrn weit hinter den Unterofficier zurückstellen würde, der doch wenigstens, als Invalide, sich zum Schulmeister qualificirt.

1) Die Hauptquelle für Th. Lodge's von uns, als Nachtrag zu den Mittheilungen über ihn (s. oben S. 192) verheissene biographische Notizen ist Anthony Woods Riesenlederband: Athenae Oxonienses (v. 1500 bis 1695) Lond. 1721, dessen Kolossenhaftigkeit meist im umgekehrten Verhältniss zu der Ergiebigkeit der biographischen Quellen steht, die seinem gebirgartigen Schooss entspringen. Die lebensgeschichtlichen Vermerke hat die bekannte 'Biographia Dramatica' in einen Bericht von Fingerhutlänge aufgeschöpft, dessen Inhalt wieder anderweitige Notizenspender, Dodsley, Collier*) etc., in Eichelnäpfen als Elfenbecherchen kredenzen. Was über Thomas Lodge's literarische Schriften in englischen bibliographischen Sammelschränken, Magazinen und sonstigen Spreu- und Kehrichtfässern, Gelehrten Anzeigen, wie The British Bibliographer (by Sir Egerton Bridges. London 1810. Voll. I—V. Vol. 1 p. 557—560) oder in desdelben Bridge's gleichdickbändiger 'Censura Literaria' (Lond. 1805), was ferner in Rev. Will. Beloc's 'Anecdota of Literature' (1809) Vol. II. 114, 119, 159, vorkommt oder auch nicht vorkommt, findet sich in der bereits angeführten neuesten durch David Laing für die Sh. Soc. besorgten Ausgabe von Thomas Lodge's Schrift: 'A Defence of Poetry Music and Stage-Plays' etc. Lond. 1853 zusammengetragen. Wir unseres bescheidenen Ortes begnügen uns, als letzte Nachzügler, mit den nothdürftigsten Abfallnotizen über Lodge's Leben und Schriften.

Thomas Lodge von einer Familie aus Lincolnshire stammend, zweiter Sohn von Sir Thomas Lodge, Lord Mayor von London, geboren in der Residenz 1556, bezog die Universität von Oxford i. J. 1573. Er selbst nennt sich in seiner Schrift 'Alarm against Usurers' (1584) a 'Servitor of Trinity College' (Zögling des Trinity-College zu Oxford). Da ihn Gosson, wie uns schon bekannt, bereits in der Zuschrift seines 1582 ge-

---

*) Poetic. Decom. (1820, Vol. I. p. 155, 171 etc. II. 17, 168 etc.) Hist. of dr. P. III. p. 213 ff.

sonst auch schlechtweg betitelt: 'The most lamentable and true tragedies of Marius and Sylla' (Die höchst lamentablen und getreuen Trauerspiele von Marius und Sylla. [1])

---

druckten Pamphlet: 'Plays confuted in three Actions' einen Herumstreicher (vagrant) nannte, mag Lodge schon als Servitor of the Trinity College das Schwänzen des Collegs als Hauptstudium betrieben haben. Doch erhielt er 1577 den Grad eines Bachelor of Arts. 1578 liess er sich in Lincolns Inn aufnehmen. Zur Zeit als er Gosson's Ausfall in einer Gegenschrift abwies (1584) war er noch Student zu Lincolns Inn. 1588 trieb sich der 'Landstreicher' als Seestreicher unter den damaligen Freibeutern umher. Seine, als Fabelgrundlage zu Shakspeare's 'As you like it' berühmt gewordene Erzählung 'Rosalynde'*) will er während eines Seesturms auf einer Seefahrt nach den Kanarischen Inseln geschrieben haben. In dem der 'Rosalynde' vorgedruckten Brief an Lord Hunsdon (1590) nennt er diese Erzählung „das Werk eines Soldaten und Schulmanns ('the work of a soldier and scholar'); eines doppelten Vagrant, würde es Gosson nennen; eines Schul- und Kriegs-Strolches. 1599, nach London zurückgekehrt, gab Lodge einen Band Dichtungen heraus, enthaltend 'the most pithie and pleasant Historie of Glaucas and Silla'**) „die höchst mitleidwürdige und kurzweilige Geschichte von Glaucas und Silla"). In diesen Zeitraum fällt auch Lodge's Tragödie „The Wounds of the civill war", obgleich erst 1594 gedruckt. Der Jahreszahl nach war seine nächste Schrift: „The History of Robert second Duke of Normandy, surnomed Robert the Divell" (Meyerbeer's Robert der Teufel). Eine andere 1591 veröffentlichte Schrift von Lodge führt den Titel: 'Chataros: Diogenes in his singularity, christened by him, A Nettle for Nice Noses'. „Die Nessel für empfindliche Nasen" ist ein moralisch-satirischer Dialog. Die Gesprächsführer sind Diogenes, Philoplatus und Cormophoros, die den groben Zeitlästerern die Nessel um die Wette unter die feine Nase reiben. Während Lodge's Abwesenheit gab sein Freund Rob. Greene seinen 'Euphues Shadow, the Battle of the senses' heraus (Euphues Schatten, die Schlacht der Sinne). All diesen Pamphleten jener Zeitläufe ist der absonderliche, euphuistisch-

---

1) Der Buchhändlertitel ist: 'The wounds of civill War. Lively set forth in the true Tragedies of Marius and Sylla, etc. Written by Thomas Lodge.' Gent. 1594 4°.

---

*) „Rosalynde: Euphues Golden Legacie", „fetcht from the Canaries". Wir sprechen noch gelegentlich bei ihr vor.

**) Für dieses Poem soll Lodge Shakspeare's 'Venus and Adonis' zum Vorbilde genommen haben, in der Handschrift, also die Sh. noch in Stratford u. A. sollte gefertigt haben! Wahrscheinlicher aber kannte Sh. Lodges 1589 erschienenes Poem und nahm daraus, was ihm passte, für sein 1594 gedr. Stanzen-Poem 'Venus and Adonis'.

Auf dem Capitol stimmt Tribun Sulpitius für Marius, als Oberfeldherrn gegen Mithridates, Qu. Pompejus, als Consul, für

---

pedantische Titel eigenthümlich. Nach seiner Wiederkehr von der letzten Seefahrt mit Capitän Candish nach England (Ende 1592) fand Lodge seinen Freund Greene bereits am übermässigen Genuss von Pickelheringen mit Rheinwein verstorben. Es war eine wüste, liederliche Genossame von Mischlingen aus Halbscholaren, Halbdichtern, Halbkomödianten und ganzen Lumpacivagabunden, unter denen der junge William Shakspeare wandelte, wie Jesus von Nazareth unter den Zöllnern, Mahadöh unter den Verlorenen, Dante unter den verdammten Seelen, oder der als Mönch verkleidete Herzog unter den Auswürflingen in „Maass für Maass". Und mit Einem der beschmutztesten unter diesen, dem Lucio, hatten sie auch die böse Zunge gemein. Sie geisselten die Ausschweifungen und Sünden der Zeit an ihrem eigenen Fleische, wie entnervte Wollüstlinge, nicht zur Abtödtung, nein, zur Erweckung des Fleisches, sich flagelliren. So hatte Lodge in Verein mit Greene ein moralisch-satirisches Theaterstück: „Sittenspiegel für London und England," ('A looking glass for London and England') geschrieben, das von Lord Strange's Truppe im März 1591—92 gespielt wurde (gedr. 1594), in das auch wir, bei Besprechung von Greene's Dramen, einen Blick werfen werden.

1593 veröffentlichte Lodge seine „Phillis, honoured with Pastorell sonnets, Elegies and amourous delights", eine Sammlung kleiner Poesien, die von lyrischer Begabung zeugen. In demselben Jahr erschien von ihm: 'The Life and Death of William Longbeard, accompanied with many other most pleasant and prettie Histories'. Daraus entnahm Drayton den Stoff zu seinem Theaterstück, 'William Longsword, das Henslowe 1598—99 aufführte.

1595 trat von ihm an's Licht: 'A fig for Momus' (Eine Feige für Momus), ein Potpourri von Satiren, Eclogen und Episteln. Wie Nash und Greene, schlug auch Lodge aus einem lustigen Bruder in einen Betbruder um, und trat 1596 mit seinem gedruckten Katzenjammer hervor: einem Widerruf seiner bis dahin veröffentlichten Schriften: „The foule forpassed progenie of my thoughts, in the night of mine error", „die schlechte vormalige Brut meiner Gedanken, in der Nacht meines Irrthums", in Nachahmung von Thomas Nash's: „Crist's Teares over Jerusalem" („Thränen über Jerusalem geweint"; und Rob. Greene's 'Repentance wherein by himself is laid open his loose life". Die Busschrift trägt den Titel: „Prosopopeia, containing the Teares of the holy, blessed and sanctified Marie, the Mother of God". Aber schon einige Monate nach diesen verstimmten Accorden, aus der bussfertigen Wehmuthsschachtel geseufzt, zeigte die Druckschrift: „Wits Miserie and the Worlds Madnesse, Discovery of the Devils Incarnat of this Age 1596" („des Witzes Elend und der Welt Tollheit, Entdeckung des im Zeitalter eingefleischten Teufels")

Sylla. Junius Brutus gegen Sylla für Marius. Marius wird gewählt. Er hält eine Anrede an den Senat. Sylla tritt ein mit

einen bösen Rückfall in das „faule Vorgeschlecht seiner Gedanken".*) Indessen schien doch um diese Zeit eine gänzliche Umwandlung in Lodge's Leben eingetreten zu seyn. Sein Name tritt nicht mehr auf in Schriften poetischen und vermischten Inhalts, in Schriften „schöner Literatur". Er zeichnete nicht mehr „of Lincoln Inn". Ein Theil seiner schwierigen Lagen und Bedrängnisse ist durch Henslowe's Dulwich-Papiere (Collier „Memoirs of Allen" pp. 31—36) auf uns gekommen. Verwickelungen wegen Bürgschaftsschulden mit Henslowe und einem Schneider jagten ihn wieder in die Fremde. Er griff noch einmal nach dem Vagrant-, dem Landläufer-Stab, aber in Form von Aesculap's Stab, zur Abwehr gegen die Schneiderelle. Er warf sich der Arzneiwissenschaft in die Arme, und prakticirte als Doctor der Medicin (Doctor in Physic) zu Avignon um 1600.

Nach der Heimkehr vom Continent, prakticirt Lodge in London als Arzt mit grösserem Rufe, als Erfolg. Am 25. October wurde 'Thomas Lodge, Doctor in Physic of the University of Avenion', der Universität von Oxford incorporirt (Wood Fast. Oxon. Vol. 1. p. 298). In demselben Jahr veröffentlichte er eine englische Uebersetzung des Josephus Flavius aus lateinischen und französischen Versionen. 1603 gab er eine Abhandlung über die damals in London herrschende Epidemie heraus (Treatise of the Plague). Eine Uebersetzung von Seneca's Werken machte er 1614 bekannt. Von da ab verliert sich Lodge's Lebenslauf allmälich im Sand, woraus sein Grabeskreuz mit der Jahreszahl 1625 hervorragt; des Jahres,

*) In dieser Schrift könnte uns höchstens die einzige Stelle einen Augenblick frappiren, die einen der die Zeit regierenden Laster- und Sündenteufel, den Neid- und Scheelsüchtigkeitsteufel, 'Hare Vertue' wie folgt schildert: 'He is a foul lubber, his tongue tipt with lying, his heart steled against charity, he walks for the most part in black, and colour of gravity, and looks as pale as the wisard of the Ghost which cried so miserably at the theater, like an oister wife, „Hamlet revenge": „Er (der Neidteufel) trägt sich meist schwarz, in der Farbe feierlicher Gravität, und sieht so blass, wie der Geist unter dem Visir, der auf dem Theater so jämmerlich wie ein Austerweib schreit: Hamlet räche mich!" Ob der Hieb dem „alten", Kyd zugeschriebenen, apokryphen Hamlet gilt, wie gemeinhin angenommen wird†), diese Deutung mag vorläufig noch eine offene, einer späteren Würdigung vorbehaltene Frage bleiben. Lodge's eingefleischter Neidteufel soll übrigens in Nash's Haut stecken, dem Lodge's Geisselhiebe gelten, und den er im Verfolg der Geisselung, als den „true English Aretine" kennzeichnet.

†) Vgl. Beloc's Anecdotes of Literat. etc. Vol. I. p. 164, 165.

Soldaten, worüber ihn Sulpitius, der Tribun, zur Rede stellt. Sylla pocht auf seine unaufrührerischen Absichten[1]), wie ihm seine Soldaten da bezeugen können.[2]) Als er aber vom Sulpitius erfährt, Marius sey zum Oberfeldherrn für den mithridatischen Krieg ernannt, da pfeift Sylla aus einem anderen Ton: „Marius! Nette Sachen! Eure Lordschaften möchten aus mir ein Wickelkind machen".[3]) „Treulose Senatoren! undankbare Römer! Ist das ein Dank für all' die Ehren und Trophäen, womit ich Rom geschmückt"[4]) — als eben so viele offene Wunden 'Wounds of civil war' —? „Marius, ich sage Dir, Sylla ist der Mann, der es verschmäht sich Dir zu beugen . . . Marius, ich sage, Du wirst und sollst den Oberbefehl nicht führen, der mir gebührt, Du rissest mir mit Deinem Schwert ihn denn aus meinem tausendfach verpallisadirten Herzen!"[5]) Der leibhafte Eisenfresser und Capitan Spavento! Marius natürlich übereisenfressert ihn und giebt ihm zollweis sein Schwert zu schlucken: „Sylla, Sylla, den Marius haben seine Jahre gelehrt, einem so hochmüthigen Junker die Federn auszurupfen!"[6]) Die ausgerupften Junkerfedern trumpft

---

worin er an der verheerenden Seuche starb, die er selbst beschrieben und bekämpft hatte, wie er an den herrschenden moralischen Seuchen des Zeitalters krankte, die er mit satirischen Stachelschriften, wie mit stipitibus Dulcamarae, zu bewältigen und zu heilen sich beeifert hatte.

1) I come to Rome with no seditious thoughts.

2) These arms, Sulpitius, are not borne for hate.

3) Syl.

— — Marius? Jolly stuff! Why then I see
Your Lordships mean to make a babe of me.

4) Trustless senators and ungratefull Romans!
For all the honours I have done to Rome
For all the spoils I brought within her walls etc.

5) Syl.

Marius, I tell thee, Sylla is the man
Disdains to stoop —, to thee.
Marius, I say thou mayst nor shalt not have
The charge that unto Sylla doth belong,
Unless thy sword would tear it from my heart
Which in a thousand folds impales the same.

6) Mar.

Sylla, Sylla, Marius' years have taught
Him now to pluck so proud a younker's plumes.

Sylla mit der Ausrupfung von Marius Bart.[1]) Der Bürgerkrieg zwischen grauem Bart und grünen Junkerfedern ist entbrannt. Der Senat erhebt sich von seinen Sitzen. Ein Theil verlässt das Capitol. Anthony's (M. Antonius)[2]) in einer Syrupconserve gewaschene Honigzunge träufelt vergebens mit Syrup vermischte Honigworte in Sylla's aufruhrwirre, „confuse" Gedanken.[3]) Die Theateranweisung läutet die Lärmglocke. Der junge Marius jagt den Pompejus, Mommsen's Unterofficier in der Knospe; der alte Marius den Lucretius, über die Bühne. Sylla, der sich auf einen Augenblick entfernt hatte, kommt mit drei Soldaten und seinem Hut in der Hand zurück, und jagt allesammt mit dem Hut hinaus, den ersten Act hinterdrein.[4])

Der zweite Act führt Sylla im Triumph zurück, mit seinen Parteigängern Pompejus und Lucretius. Er hat den Marius und dessen Rotte mit seinem Hut zu Paaren getrieben, und nun gradewegs nach dem Pontus in den mithridatischen Krieg, dem Senat und allen „diesen römischen Basilisken" zum Possen, und wenn sie darüber vor Aerger bersten und die Kränke kriegen. Gold und Perlen, Herzens-Jungens, giebt es dort am Pontus zu Hauf[5]), wie Mövenmist. Pompey und Lucretius wässert schon der Mund nach diesem Gold und diesen Perlen, Anthony und Lepidus belecken sich die Lippen auf halbpart; nur des alten Granius „grauer Bart" erhebt Bedenken. Sylla, der in jedem Act einen grauen Bart rupfen muss, nimmt Granius an seinem beim Wickel und gleich den Kopf mit beim Schopf „Zum Spass."[6])

---

1) Syl. My soul shall perish, but I'll have thy beard!

2) M. Anton. Rhet., des Triumvir's Grossvater.

3) Syl.
Enough, my Anthony, for thy honey'd tongue
Washed in Syrup of sweet conserves
Driveth confused thoughts through Sylla's mind.

4) (A great allarm. Let young Marius chase Pompey over the stage, and old Marius chase Lucretius. Then let enter three or four soldiers —and Sylla after them with his hat in his hand: they offer to fly away).

5) Syl.
In spite of all there roman basilisks . . .
We will to Pontus; we'll have gold, my hearts,
Those oriental pearls our brows.

6) Syl. Let him that has the keenest sword arrest
The greybeard, and cut off his head in jest.

Granius wird von den Soldaten beim grauen Bart gepackt und abgeführt. Auf Sylla's Wink, hängt Anthony's Honig- und Syrupzunge wieder ihren süssen Seichsack aus, und tröpfelt Beschwichtigung.[1]) Lucretius kommt mit Granius' Kopf, sammt grauem Bart und Schopf zurück. Der Zubehör blieb draussen vor der Thür als vordeutender Fingerzeig für Roms kopflosen, im Blute von Bügerkriegswunden hingestreckten Rumpf. Sylla spricht über Marius und dessen Anhang Acht und Bann, Lepidus ernennt ihn zum General für den Mithridatischen Krieg.[2]) So wie er aber bei Sylla's decretirter Aufhebung des Tribunats Sperrenzchens, Mäuschens macht hält Sylla dem „Burschen" Granius' Kopf vor die Nase.[3]) Sogleich lässt Lepidus, eselsfahl vor Schrecken, die Ohren hängen und bleibt in dieser Stellung, bis ihn Cassius in Shakpeare's 'J. Cäsar' als ledigen Esel laufen „lässt", und dass er die Ohren schütteln mag und grasen auf offner Weide.[4])

Wir finden Marius in Minturnae Schutz und Zuflucht vom Magistrat erbittend, der als solcher aber, von Amtswegen, die Köpfe zusammensteckt, wie Schafe beim Gewitter, selbst Schutzes bedürftig.[5]) Marius verflucht die Metze Fortuna, die einen Löwen, wie Er, so auf den Hund bringt, dass er Zuflucht bei Schafen suchen muss.[6]) Und kehrt ihnen und ihrem campanischen Felsenpferch, dem Gebirgsstädtchen Minturnae, verachtungsvoll den mit trotzigen Tiraden, als Löwenschweifbüschel, gepeitschten Rücken.[7]) Mittlerweile sucht der junge Marius mit seinem Anhang in Numidiens Einöden seinen geächteten Vater, flucht wie dieser der launischen Dame Fortuna, der Herrin dieser schlechten Welt, entblösst sein Schwert und fordert

1) Syl. Thou, honey-talking father, speak thy mind.

2) Lep. We do decree that Sylla shall be.

3) Syl. Sirrah, you see the head of Granius.

4) A. IV. Sc.

5) How gladly would we succour you, my lord,
But we fear —

6) Mar. Accurs'd thy wreak, thy wrath, thy bale, they weal.

7) And nature, that hath lift my throne so high,
Shall witness Marius' triumphs, if he die . . .
Minturnae then fare well, for I must go;
And think for to repent you for your no.
Natur, die meinen Thron so hoch gestellt,

seine Geschickesgenossen auf, ihm nach Rom zu folgen, die Feinde zu vernichten und zu sterben muthbeherzt. [1])

Ein Sclave überbringt dem jungen Marius einen Brief vom Consul Cinna aus Rom, der eine plötzliche Geschickesänderung meldet: Erhebung der Städte gegen Sylla's Blutherrschaft, der siegreich aus dem Mithridatischen Kriege heimkehrt. Der junge Marius möge daher schleunigst aufbrechen, und seinen Vater, der bei Minturnae sich aufhalten soll, aufsuchen. Ein Hollah! vom jungen Marius der süssen Königin des Geschickswechsels, der Göttin Fortuna gebracht, und der stürmische Ruf: Zur See! Zur See! vom Gefolge und von den Truppen, wie aus einer Kehle gejauchzt, schliessen den zweiten Act der bis jetzt durch äusserlich theatralische Bewegung und entsprechende Spannung, wie durch rhetorisch geschwellten Tiradenschwung wohl ausgestatteten Bürgerkriegstragödie. [2]) Dergleichen machen aber ein solches Stück so

---

Wird Marius' Triumph im Tod bezeugen.
Minturnae, Leb denn wohl! Ich geh für heut,
Doch sieh, dass Dich Dein Nein nicht bald gereut!

Minturnae und sein Magistrat, von den Schweifbüschelschlägen betroffen, stecken wieder die Köpfe zusammen und werden schlüssig, dem Marius das Asyl zu gestatten, aber unter hermetischem Verschluss, unfindbar, damit er sie nicht compromittire: 'Shut his lordship up within some secret chamber in the state. Marius, in der Klemme, lässt auch das über sich ergehen. Kaum sitzt er fest, rückt der Oberbürgermeister von Minturnae, Pausanias, mit seinen Busengedanken den Collegen gegenüber hervor: Marius' Kopf dem Sylla zu schicken, unbeschadet des Asylrechtes, das der Rumpf fürderhin geniessen soll: the present of whose head
Shall make the Romans praise us for our truth,
And Sylla prest to grant us privilege'.

So wären sie nach beiden Seiten gedeckt: Marius' Kopf erwirbt ihnen die Freundschaft Roms, von Sylla erwünschenswerthe Privilegien; und siegt Marius' Partei, so könne man sich getrost auf das seinem Rumpfe gewährte und treu bewahrte Asyl berufen. Von ähnlichen Verhandlungen meldet auch Plutarch in Marius' Leben.

1) Y. Mar.
Thou woful son of such a famous man,
Unsheath thy sword conduct these warlike men
To Rome, — — — — — — — —
So die undaunted, killing of thy foes.

2) Y. Mar.
Yea, Fortune, shall young Marius climb alof?

wenig zu einer innerlich von historischem Geist belebten Geschichtstragödie, so wenig, wie die bunten Fähnchen, Wimpel, fliegenden Bänder, ausgeworfenen Sandsäcke, wehenden Tücher, der so schmucke Gondelschweif, die vom Aeronauten seiner Schaumenge zugetrunkenen und zugegossenen Toaste, einen mit Saus und Braus aufsteigenden Luftballon zum Kometen machen.

Welche Bürgerkriegswunden schlägt nun der dritte Act, und welche dramatische Wunden werden ihm geschlagen? Die Sturmglocke der Parteiherrschaft schwingt jetzt in Abwesenheit der beiden Oberhäupter, Sylla und Marius, zwischen Cinna für Marius, und Antonius und Octavius für Sylla mit der Bravadenzunge als Schwängel, dass dem Gemeinwesen der Schädel aus den Nähten klafft, und die Kopfhaut von faustdicken Phrasen-Beulen und Brauschen aufschwillt, als eben so viele bumps of Civil war. Zwischendurch Donnerschläge. Roms Bürger wissen nicht, wo sie ihre Ohren unterbringen sollen, vor Tiraden und Donnerkrachen.[1]) Auf einen Wink von Cinna öffnet Anthony die Zuckerlippen[2]) und beleckt den Klöppel der Sturmredeglocke mit seiner Zunge Honigseim und süsst den Donnerkeil selber zu einer Stange Zuckerkandis[3]) und gleichzeitig entwaffnet, in seinem Kerker-Asyl zu Minturnae, Marius durch seine im Unglück wachsende Beredsamkeit den Gefängnisswärter (Jailer) und erweicht die Eisenstange im Schmelzfeuer seiner Betrachtungen über seine Geschickeswandlung, und hämmert sie unter der Macht seiner Schicksalsschläge so dünn und glatt, dass er die Eisenstange dem Kerkermeister wie einen Streifen Blech um den Finger wickelt, dann legt er sein Haupt hin auf's Bett, den Todesstreich erwartend, und schläft darüber ein.[4]) So findet ihn der Minturner Magistrat, der

— — — — — — —

If I life, sweet queen of change, thy shrines
Shall shine with beauty 'midst the capitol . . .

Lectorius. To sea, my lord . . .

1) Hark, how the heavens our follies hath controll'd.

2) Cin. Why Anthony, seal up those sugar lips.

3) Ant.

Sweet Cinna, govern rage with reverence, (Thunder)
O Fellow-Citizens, be more advis'd!

4) Mar.

But since these trait'rous lords will have my head,

den Kerker, mit seinem Ober-Bürgermeister Pausanias an der Spitze, betritt, und begleitet von einem Freiknecht, Pedro, einem Franzosen, 'a Frenchman', der das Englische so franzmännisch henkersmässig radebrecht [1]), als ob er Marius im Schlaf mit dem Kauderwelsch erdrosseln sollte. Nachdem sich der Oberbürgermeister von Minturnae mit dem Franzmann über das Blutgeld geeinigt, und dieser ans Werk schreitet, da plötzlich prallt er entsetzt zurück, schreit Jesu Maria, sieht den Teufel, in Höllenflammen, aus des Schlafenden Augen brechen und mit einer Bärenstimme brüllen: „Schurke! wagst du den Marius zu würgen?“ [2])

„Je mir! Kann ick nit Marius todt mack! kann ick nit! Adieu Messieurs. Seyn ick selber todt, wan ick rühr an Marius. Marius seyn ein Deibel. Jesu Maria. Save moy!“ [3]) Und über Hals und Kopf davon. Solche Affenschande treibt unser Oxforder Fellow of Lincolns Inn, Doctor in Physic, schulgelehrter Satiriker und Tragiker mit Plutarch's gallischem oder cimbrischem Soldaten, den die Minturner zur Ermordung des Marius geworben, und der vor des grossen Römers in der finstern Höhle leuchtenden Löwenaugen und vor der Löwenstimme, entsetzt, mit gezücktem Schwert entfloh! Sylla's und Marius' Bürgerkriege haben nicht halb so tiefe Wunden ihrem Vaterlande geschlagen, als Thomas Lodge mit diesem kauderwelschenden Frenchman und Sprachschinderknecht seiner Tragödie, ja dem englischen Drama selber, schlug. „Minturner! ruft der erwachte Marius dem vor Staunen noch wie starren und Maulaffen feilbietenden Magistrat sammt Oberbürgermeister zu — „Minturner, was zögert euer Henker denn, ein Ende zu machen dieser leidigen Tragödie?“ [4]) — dreht dem

---

Their lordships here upon this homely bed
Shall find me sleeping . . .

1) Paus. — — will You do the deed?

Pedro. Mon monsieurs, per la sang Dieu, me well make a trou so large in ce belly, that he sal cry hough, come un porceau . . .

2) Pedro. Nostre dame! Jesu! O my Siniors, der be a great diable in ce eyes, qui sort de flame, and with de voice d'un bear cries out, Villain! dare you kill Marius? Je tremble.

3) O me, no can kill Marius; me no dare kill Marius! Adien, messieurs, me be dead, si je touche Marius, est un diable. Jesu Maria, save moy.

4) Minturnians, why delays your headsman thus
To finish up this ruthful tragedy?

Minturoner Rath und dem Campaner Schöppenstädt die Kehrseite zu, und wandert über Hügel, Thal und Felsen [1]), um wenigstens für seine Person der Tragödie ein Ende zu machen.

Sylla zieht nach Rom als Triumphator, siegprangend, ob der glorreichen Beendigung des Mithridatischen Krieges auf goldnem Siegeswagen von nicht weniger, als vier Mohren gezogen. [2]) Nun geht's wieder an die Bürgerkriegschlächterei mit ungeschwächten Kräften. Freue dich, Cinna! Jodle Marius! Jubele Rom! Köpfe springt deckenhoch vor Wonne! Das Kind im Mutterleibe zapple vor Lust und jauchze! [3])

Während Sylla auf seinem Triumphwagen, wie der indische Würgergott Siva, auf dem eisernen Stachelwagen mit eisernen Stachelrädern, vorläufig in Gedanken über Roms Bevölkerung zermalmend hinwettert, wie derselbe Siva in blutigen Lachen schwelgend — kaut der arme Marius Wurzeln in den Numidischen Gebirgen [4]) mit Betrachtungen über sein Schicksal, die über dem Sumpfe seines Elends wie Irrwische in glänzenden Bildern leuchten: „Wie diese aufstarrenden Gebirge mit Schnee bedeckt, berührt kein milder Sonnenstrahl meine Gedanken. Hoch schwindeln ihre Gipfel, meine Hoffnungen kennen keinen letzten Hochpunkt. Sie weinen ihre Quellen, ich höhle meine Wangen aus mit Thränen.“ [5]) Leider kaut Marius' Monolog so lange an Wurzeln, bis er einen Dialog mit der Nymphe Echo herausbeisst, die ihm, wie ein Philologe, vorgekaute Wortwurzeln als zerpflückte Silben zurückspeit. [6]) Mit dem Doctorhut hat Thomas Lodge aus Italien diese Echospiele mitgebracht, und aus dem

1) — — from walls to woods I wend;
To hills, dales, rocks, my wrong for to commend.

2) (in his chair triumphant of gold, drawn by four Moors.)

3) Syl. Rome shall repent, babe, mother, shall repent.

4) (feeding in roots).

5) Like to these stretching mountains, clod with snow,
No sunshine of content my thoughts approacheth:
Highe spire their tops, my hopes no hight do know ...
They weep their brooks, I waste my necks with dears.

6) Sweet nymph, draw near' thou kind and gentle echo. — Echo
What help to ease my weary pains have I? — I
With deep despair late overtaken wholly — o lie.
Ein Kalauer — Echo!

italienischen Schäferdrama, wo sie am Orte sind, zuerst in eine Tragödie [1]) verpflanzt und noch dazu in eine Tragödie der blutigsten Bürgerkriegswunden, wo das Echospiel hinpasst, wie die Puppe in den Soldaten-Tornister; die Menuette zu einer Reiterattaque; die Polka zum Miserere; der Doctorhut zu den Attributen der tragischen Muse.

Ruft doch Marius selbst, nachdem Echo mit einem Farewell verduftet ist: „O holde Narrheit für einen nachdenklichen Mann!" [2]) Gut noch, dass der junge Marius, der jetzt in den numidischen Forst mit Gefolge einritt, den alten geächteten Vater nicht bei diesem Kinderspiel mit der Echo betraf! Der alte Marius erblickt und erkennt zuerst den Sohn. Das Begegniss von Vater und Sohn in dieser Lage ist schön, bewältigend, tragisch rührend, und schliesst den Act wirkungsvoll mit dem Aufbruch nach Rom, den der alte Marius, wie einen Feldherrnstab schwingt, aber als Griff und Handhabe einer Geissel für Rom, das ihn so tief gebeugt"! [3])

Ein Bote meldet, im Beginn des vierten Acts, Sylla's Parteigängern, dem Honig-lallenden Mark Anthony, der eben wieder die Ruthe des Bürgerkriegs zu Süssholz raspelte; dem Lepidus, der zu Allem die Ohren schüttelt; dem Cn. Octavius, Cinna's Mitconsul, dessen Charaktergepräge Lodge's Bürgerkriegs-Tragödie so unkenntlich verwischt hat, wie das Gesicht des Landesvaters auf einem abgegriffenen Kupferdreier — diesen meldet ein Messenger das Anrücken des Marius an Cinna's Seite nach der via Appia. Anthony erstarrt bei der Nachricht zu einem Stück krystallisirten Candis, und zerschmilzt zugleich wieder, wie dieser bei langsamem Feuer, tropfenweis in einen melassensüssen Thränenzuckerguss, Thränen, deren Salz der reine Zucker, in den Wunsch zerfliessend: seine Feinde, den Marius sammt Anhang, mit dem Guss zu überzuckern und zu candiren. [4]) Beim

---

1) George Peel hatte früher, in seinem Drama 'Arraignment of Paris' (Urtheil des Paris) 1584, ein solches Echospiel angebracht, aber dem Charakter des Stückes entsprechend, das den idyllischen Scherz zulässt.

2) O pleasing folly to a pensive man!

3) — — Come, Romans, let us go —
A scourse for Rome, that has depress'd us so.

4) Ant. My streams of tears should drown my foe's despite.

Erschaun von Marius und Sohn mit Cinna und Gefolge zerstiebt Anthony in Zuckerstaub und Krümelzucker, „verkrümelt“ sich auch flugs, als solcher. [1]) Zwischen den beiden Consuln, dem Syllagetreuen Octavius, und dem Marius-Anhänger, Cinna, entbrennt ein Wortgemetzel, das mit der Niederstechung des Octavius durch einen von Marius' Lanzknechten, auf Cinna's Geheiss [2]), endet. An Wunden zum Bürgerkrieg lässt es die Tragödie nicht fehlen. Marius setzt sich auf den elfenbeinernen Consularstuhl, spricht den Freunden seinen tiefgefühltesten Dank aus, und schüttet einen Steinhagel von wohlgesetzten Schmähphrasen über Sylla und dessen „mörderische Klinge“ [3]) aus. Cinna verhängt Acht und Aberacht über Sylla und dessen Partei, wozu Lepidus, der, den Tumult benutzend, inzwischen umgesattelt [4]), mit zustimmendem Ya! die nach beiden Seiten hin fächelnden Ohren schüttelt [5]), im Stillen denkend: 'Incidit in Syllam qui vult vitare Charybdin: „dieser Gefahr entgehe ich am sichersten, wenn ich weder Syllam noch Marium vermeide, sondern beiden zugleich meine Ohren zuneige und zuwedle: das rechte dem Sylla, das linke dem Marius oder umgekehrt, je nachdem; und so unversehrt zwischen Beiden hindurchsegle, mit einem Ohr als Ruder, wie der kluge König von Ithaka zwischen Scylla und Charybdis. Ich wäre ja Buridan's Esel, der unser Geschlecht für alle Zeiten blamirte, wenn ich zwischen den zwei Heubündeln des Bürgerkrieges parteilos verhungerte! Nein! Abwechselnd beide zugleich beschmausen, das ist die rechte Partei-

---

1) ('upon sight of whom Mark Antony presently flies'.)

2) Cin.

> Then strike him where he sits, then hole him there
> So stich ihn nieder denn, und schlepp ihn fort
> (A soldier stabs him; he is narried of).

3) — — Sylla by his murderons blade.

4) Lep.

> We him (Marius) create for Consul, to prevent
> The policies of Sylla and friends.

5) Lep.

> Then let us seek to pleasie our Consul first,
> And then prepare to keep the exile out.
> Cinna, as Marius and there lords agree,
> Firm this edict, and let it pass for me.

losigkeit. Wer es mit beiden Parteien hält, hält es mit keiner ausschliesslich und gedeiht und bekleibt doppelt, für zwei Esel." Dieser doppelbündigen Heubündel-Logik gemäss, dank welcher Lepidus zum Dritten im Triumvirnbande sich dereinst emporzuschwingen berufen ist — dieser Esels Erbweisheits-Logik gemäss, die vonhausaus die Eselshaut zur Trägerin der Diplomatie und der Staatsurkundenschätze prädestinirt — fällt auch unseres Lepidus', dem Marius, bezüglich der als Gefangene diesem zugeführten zwei römischen Damen, gegebener Rath aus, bezüglich der Cornelia, Sylla's Gemahlin, und der Fulvia, Sylla's Tochter. „Die zwei Frauen leben lassen" — giebt Lepidus dem schwankenden Marius zu bedenken — „das heisse, den Sylla zu grosser Beschleunigung seines Marsches auf Rom anreizen. Und sie tödten, würde Sylla's Rache nur zu grösserer Wuth entflammen. Es muss daher die Mittelwegswahl zwischen diesen beiden Aeussersten Euer Gnaden Weisheit überlassen bleiben." [1])

Und entsprechend diesem Rath lässt Marius den beiden, mit dem Todesmuth von Römerinnen ihr Schicksal ertrotzenden Frauen Ketten um die weissen Nacken legen und, wie im Triumphaufzuge, von 5000 edlen Römerjünglingen dem Sylla zuführen, lebend und todt zugleich; todt: grossmuthtodt; Sylla in's Herz getroffen von der hochgefeierten Siegerhand, in welcher Tod und Leben liegt [2]): lebend, von Edelmuths-Rache Gnaden, durchbohrender, als eine Legion Feindesschwerter. Voll stillvergnügten Selbstschmeichlungsebewusstseyns beleckt sich Lepidus die Lippen, als hätte sie ihm Mark Anthony mit seinem Beredsamkeits-Honig bestrichen, der auch schon in der nächsten Scene, ihn selbst, 'old Anthony' vor dem Meucheldolch von Marius' Hauptmann, 'Captain' [3]) nicht schützen kann, der ihn rasch niederstösst, um nicht

1) Lep.

Dread Consul, the continuance of their lives
Shall eggon Sylla to a greater haste;
And in bereaving of their vital breath,
Your Grace shall force more fury from your foe.
Of these extremes we leave the choise to you.

2) Mar.

Tell him from them old Marius holds revenge,
And in his hands both triumphs life and death.

3) Plutarch nennt ihn Annius.

auch, wie die zwei zu Anthony's Ermordung entsandten Soldaten, von der „sirenenhaften" Redesüssigkeit, die selbst Plutarch diesem Marcus Antonius nachrühmt, berückt, seinen Dolch wirkungslos zu machen. Capitain überreicht dem Lectorius das der Leiche des Antonius abgeschlagene Haupt, und empfängt von Lectorius die uns Alle höchlichst überraschende Nachricht, dass Marius bei einer Quelle im Grünen, von sieben ominösen Geiern umkreist, und umkreischt [1]), plötzlich verstorben, vom Schlag gerührt, muss man glauben, oder von den sieben Geiern geholt. Darf ein Tragiker seinen Bürgerkriegshelden auf solche Weise, und an dieser Stelle, Todes verfahren lassen, und mit dieser Meldung den vierten Act schliessen? Er darf es nicht, selbst auf Plutarch's Bericht hin, darf er's nicht. Und thut er's dennoch, so liefert er uns ein drittes corpus delicti zum 'Echo' und zum kauderwelschenden 'Franzmann', das, im Verein mit jenen beiden, gegen des Tragikers Beruf und Genie unverwerflich zeugt, und zugleich den unwiderleglichen Beweis stellt, dass diesem Tragiker auch eines der Hauptbegabnisse eines dramatischen Dichters, zumal Geschichtsdramatikers, abzusprechen: die Fähigkeit der Auswahl und Ausscheidung aus dem historischen Material der für seinen poetisch-dramatischen Zweck tauglichen oder unbrauchbaren Thatsachen und Motive; ein kritisches Sichtungstalent, das eine der Wurzeln des dramatischen Genies bildet, wie Shakespeare zeigt.

Jenes dritte corpus delicti, der beregte Schluss des vierten Actes, fügt aber zu den Belastungsbeweisen auch den des gänzlichen Mangels an dramatischem Humor von seiten des Dichters der 'Tragedy of the Wounds of Civil war', hinzu; da er sonst Plutarch's Küper, der den Mördern das Haus zeigte, worin eben Antonius sich befand, nicht als angetrunkenen, Zechlieder singenden 'Clown' im grellsten Missklang zum Grundton des Actes und zur obwaltenden Stimmung, eingeführt; jedenfalls, diesen Clown, wenn dem Dichter die humoristische Ader im Herzen sass, witziger und ergötzlicher ausgestattet hätte. —

Das väterliche Erbe des tragischen Heldenthums tritt nun der Sohn, der junge Marius, an, die unstreitig anregendste und die theilnahmwürdigste Figur der Tragödie, wo nicht die

1) With hideous cry.

einzige, die ein tragisches Mitleid erweckt, da der alte Marius, durch seinen völlig undramatischen Tod die löblichen, kräftigen Züge, die sein Schicksal der Tragödie aufprägte, verwischt, und in uns nur das Bedauern der getäuschten Erwartung zurücklässt, und der Betheiligungs-Unkosten, in die uns seine Thaten und Leiden gesetzt. Wir müssen über blut- und leichenvolle Scenen, die der Triumphator Sylla vor uns aufgehäuft, hinwegschreiten, um bis zum jungen Marius vorzudringen, der sich, nach einem Rückzug, auf den Wällen von Präneste mit einigen seiner Soldaten, in „Schwarz und in wundervoller Melancholie“ [1]), unseren betrübten Blicken darstellt, und von den Mauern herab in einer Rede, gleichfalls ganz schwarz und von wunderbarer Melancholie, sein und seines Vaters klägliches Geschick recapitulirt, von Angriffs- und Rückzugsgetümmel unterbrochen und aufächzend in die Wehklage: „O trübsalvolle Welt, aus welcher, fluchtbeflügelt, treue Liebe, treuer Eifer, treue Ehr entschwand“! [2]) Des Lucretius Aufforderung sich zu ergeben erwidert Marius, vom Wall herunter, in seinem und der tapferen Pränestiner Namen, mit trauervoller Abwehrklage über den Bürgerbrudermord: „Weh dem Zweig, woraus die blutigen Blumen brachen! Weh dem Aetna, der dieses Feuer speit! Weh dem Sylla, der mit mörderischem Rachen nach Alleinherrschaft lechzt!“ [3]) Und sinkt von wiederholten, sich selbst beigebrachten Schwertstössen durchbohrt [4]), mit Jammerlauten über Roms Geschick zusammen, die von den Lippen strömen, wie die Blutstropfen aus den Wunden, all in black and wonderful melancholy.

Mit dem Tode des jungen Marius hat die Tragödie ein Ende, denn die darauf folgende Ernennung des Sylla zum Dic-

---

1) ('all in black and wonderful melancholy').

2) O wretched world, from whence with speedy flight
True love, true zeal, true honour late is fled!

3) Mar.
Woe to that bough, from whence these blooms are sprung!
Woe to that Aetna, vomiting this fire!
Woe to that brand, consuming countrys weal!
Woe to that Sylla, careless and secure,
That gupes with murder for a monarchy!

4) Nach Plutarch's Erzählung im Leben des Sulla.

tator mit Trompetenstössen ist ein Possenspiel, und die am Schluss noch angeflickten, vom Tölpel Poppey, in Form eines Bauernliedchens, bei Sylla angebrachte Beschwerde über einen Soldaten, der seines Nachbars Tochter auf ein Blumenbeet so stracklich hinwarf, dass sie vom Fall einen unheilbaren Schaden an ihrer Jungfernschaft davon trug [1]), dieses Anhängsel ist ein Rüpelspiel, und zugleich das vierte corpus delicti, als unanfechtbarer, vollgültiger Beweis, dass es unserem vielseitig begabten, als Satiriker, Idylliker, und selbst Dramatiker, was Schulkothurn und Schul-Mache betrifft, wohlbeschlagenen fellow of Lincolns Inn, zum tragischen Dichter an Kunstverständniss und an Genie gebrach: die Farben in einem dramatischen Gemälde, von allem Anderen abgesehen, zu einem einheitlichen Tone zu stimmen. Dessen zu schliesslicher Bekräftigung, als wäre es an den vier Beweiskörpern noch nicht genug, meldet sich noch ein fünftes Corpus delicti: der unversehns mitten in einer Senatsberathung dem ins Visionäre umgeschlagenen Sylla erscheinende Genius, der ihm in apokalyptisch lateinischen Distichen sein nahes Ende prophezeit, dann verschwindet, und den über die Prophezeiung brütenden Dictator seinen gleichfalls in lateinischen Distichen todesschwanenhaft [2]) träumerisch in sich hineingesungenen Gedanken überlässt. Den Genius der als Schwanengesang durch die Katastrophe gehauchten Katharsis — der höchste Triumph der

---

1) Poppey.

Then, whorshipful Master Sylla, be it known unto you,
That my neighbour's daughter Dority
Was a maid of rectority;
Fair, fresh, and fine
As a merry cup of wine;
Her eyes like two potek'd eggs,
Great and goodly her legs;
But mark my doleful ditty,
Alas! for woe and pity!
A soldier of Your's
Upon a bed of flowers
Gave her such a fall,
As she lost maidenhead.

2) Attamen, ut vitae fortunam gloria mortis
Vincat, in extremo funere cantet olor.

tragischen Kunst — diesen Genius in leibhafter Gestalt dem von Mord und Blut übersättigten Scheusal-Helden erscheinen lassen, wäre das dicke Ende der fünf Beweiskörper, wenn nicht Sylla's, aus blasirter Mordlust, verhimmelnder Verklärungstod, in Gegenwart seiner zu diesem Zwecke entbotenen Gattin Cornelia und Tochter Fulvia, als dickstes Ende nachkäme; als letztgültiges, um das halbe Dutzend voll zu machen, sechstes Corpus delicti, das den Schlussstein zum Grabstein der Tragödie macht.

Sämmtliche bisher, als Sh's „unmittelbare" Vorgänger, voraufgezogenen Dramatiker bedeuten doch immer nur vereinzelte, als Frühlingsboten, zweifelhafte Zug- und Strichvögel. Die wirklichen Herolde des dramatischen Lenzes, seiner Blüthenpracht und entzückenden Vögelgesänge; die untrüglichen Verkünder und Vorflieger der Paradieses-Jahreszeit und Wonnemonde des englischen Drama's: die hochstelzigen Bühnenstörche in Kothurnen, als Kappenstiefeln, und mit dem Püppchen, als Frühlings-Segen-Symbol, im langen Purpur-Schnabel — diese zuverlässigen Vorboten des englischen Dramenblumenflors und schlagender Dramen-Nachtigallen erscheinen nun erst durch den ersten dieser in unseren Gesichtskreis eintauchenden Bühnenfrühlings-Storch: durch

Robert Greene [1],

angemeldet.

---

1) Das Biographische über R. Greene stellen wir aus den in A. Dyce's Einleitung zu seiner Ausgabe von Greene's dramatischen Werken*) enthaltenen Notizen zusammen, die aus Wood's Fasti Oxon. P. I. p. 245 ff. entnommen sind.

R. Greene aus Norwich, soll nach Einigen um 1550, nach Anderen um 1560 geboren seyn. Seine Schulbildung erhielt er zu Cambridge, wo er im St. Julius College als A. Bacc. 1578 graduirte; zu Clashall erwarb er 1583 die Würde eines A. Mag. Im Juli 1588 wurde er der Hochschule von Oxford incorporirt. Auf den Titelblättern einiger seiner Schriften nennt er sich selbst „Utriusque Academiae in Artibus Magister". In der Zwischenzeit von 1578 und 1583 besuchte Greene Italien, Spanien und andere Gebiete auf dem Continent. Die lockeren Sitten in einigen dieser

---

*) The dramatic Works of Rob. Greene etc. 2 Voll. Lond. 1813. Die Einleitung ist überschrieben: 'Some accounts of R. Greene and his writings': „Einige Mittheilungen über R. Gr. und seine Schriften".

Friar Bacon and Friar Bungay.[1])

Das acten- und scenenlose Stück läuft in Einem Strich,

Länder, so meint Dyce, hätten auch ihm Geschmack an einem sittenlosen Leben beigebracht. Dieser Geschmack, der selbst eine Seuche, war aber schon in England vor Greene bereits eingeschleppt worden, wenn er nicht daselbst endemisch herrschte. Die Jahrhunderte erzeugen moralische wie physische Epidemien, je nach Beschaffenheit ihres psychischen oder physischen Substrats, von eigenthümlicher Art, was jedoch keineswegs gewisse Brutstätten der Ansteckung ausschliesst, dergleichen moralische Infectionsherde im 16. Jahrh. allerdings Italien, Spanien und Frankreich waren. Doch eben auch nur, wie klimatische Seuchen, für empfängliche Subjecte, die in ihrer leichten Ansteckbarkeit schon den Keim der Seuche in sich tragen, ja dieser selber sind, in ihrem ursprünglichen, gleichsam noch gasförmigen Zustande, als allgemeine Disposition. Bei seinen zu moralischer Verderbniss geeigneten Charaktersäften hätten sich wohl die 'dissolute habits' in R. Greene entwickelt, wenn er auch den Canal nicht würde überschritten haben. Was der „Herzog" in „Wie es euch gefällt" zu Jaques über ihn äussert, das passt auf's Haar auch auf Greene, wie es auf Lodge bemerktermaassen, wie es auf alle diese „fahrenden Scholasten", Sittengeissler und Satiriker passt, deren dramatische Gattungsfigur wir in „Jaques" erblickten. Das seitens des „Herzogs" von Jaques entworfene Charakter-

1) Uebers. von Tieck. Sh. Vorsch. 1 B. „Die wunderbare Sage vom Pater Baco", A. Dyce bemerkt: — „in this, the most pleasing of his plays, Greene has closely followed the well known prose tract entitled The famous History of Friar Bacon. The beautifully drawn character of Margareth fair maid of Fressingfield is not, however, borrowed, from the prose pamphlet" (Account XLIII). Nach Bodenstedt's freier Uebers.: „den Stoff zu diesem Drama entlehnte Greene einer Erzählung, welche den Titel trägt: The famous History of Friar Bacon, und welcher er sich in fast allen Einzelheiten anschloss. Doch die Perle des Stücks, der so anmuthig gezeichnete Charakter Margarethe's, ist des Dichters eigene Erfindung" (a. a. O. S. 95). Diese Hist. of Fr. Bac. schliesst Vol. I von Dyce's Greene-Ausgabe. Die Geschichte erzählt: „Wie der (als Zauberer berufene) Mönch (Roger) Baco einen Kopf von Erz, der sprechen konnte, verfertigte, durch den er England mit einem ehernen Wall zu umgeben vermochte." Zu diesem Zwecke gewann Fryer Baco den Fryer Bungey, der ein grosser Schulgelehrter und Zauberer war, doch dem Fryer Baco nicht zu vergleichen ('but not to be compared to Fryer Baco'). Diese Beiden bildeten mit grossem Fleisse und vieler Mühe einen Kopf von Erz, welcher in seinem Innern Alles enthielt, was der natürliche Kopf eines Menschen in sich trägt . . . Doch diesen ehernen Kopf mit broncenem Gehirn und grauer und weisser Substanz von Messing zum Sprechen

historischer overplot und sagenhafter underplot, als Ober- und Unterfutter, wie ein nahtloser Rock aus der Kleider-Maschine, von der

bild haben wir schon, gelegentlich der Notizen über Lodge, angeführt. Wir theilen hier das bezügliche Gespräch ganz mit:

Jaques.

Gebt mir frei
Zu reden, wie mir's dünkt, und durch und durch
Will ich die angesteckte Welt schon säubern,
Will sie geduldig nur mein Mittel nehmen.

Herzog.

O pfui! Ich weiss wohl, was Du würdest thun.

Jaques.

Und was, zum Kukuk, würd' ich thun als Gutes?

Herzog.

Höchst arge Sünd', indem Du Sünde schöltest.
Denn Du bist selbst ein wüster Mensch gewesen,
So sinnlich wie nur je des Thieres Trieb.
Und alle Uebel, alle bösen Beulen
Die Du auf freien Füssen*) Dir erzeugt,
Die würd'st Du schütten in die weite Welt.

R. Greene soll die geistliche Weihe empfangen haben und identisch mit dem R. Greene seyn, welchen, laut einem Document in Rymer's 'Foedera' **), Königin

zu bringen, dazu brauchten die zwei Zaubermönche die Mitwirkung des Teufels. Dieser machte anfangs Mäuschen, die Mönche ihm aber die Hölle so heiss, dass er klein beigab, und mit dem Specificum herausrückte: „Rauch von sechs brühheiss gekochten Kräutern" ('fume of the six hotest simples'). Drei Wochen lang hatten die zwei Hexenmeister in der Kutte des Teufels Zaubermittel, den blauen Dunst, dem Erzkopf vorgemacht, ohne Erfolg. Der broncene Schädel mit der pia mater und Spinnwebenhaut von Metallgut setzte seinen Eisenkopf auf, wie die Kaiserglocke zu Köln, und gab keinen Laut von sich. Den beiden Mönchsköpfen aber kam, vom dreiwöchentlichen Nachtwachen, ein so bleierner Schlaf über den Kopf, dass Fryer Bacon seinen Knecht Miles herbeirief, um bei dem Erzkopf, während sie schliefen, zu wachen, und beim ersten Wort, das von den ehernen Lippen tönen würde, sie zu wecken, weil sonst, laut Einschärfung des Teufels, die ganze Kopfarbeit in die Rappuse ginge. Miles wachte denn beim Kopf, was Zeugs hielt, griff aber doch, zur Vorsicht, um den Schlaf vom Leibe zu halten, nach Trommel und Pfeife, und pfiff und wirbelte sich ein Nachtständchen, das dem Schlaf wie Katzenmusik klang; das Widerspiel zu Goethes Ständchen mit dem Kehrreim:

*) Auf seinen Reisen. A. II. Sc. 7.

**) t. XV, p. 765.

Expositions-, Verwicklungs- und Entwicklungs-Spuhle. Am historischen Overplot, am Gewebe der Haupthandlung, arbeiten,

Elisabeth 1576, als ihren Caplan, zum Rectorat von Walkington, in der Diöcese von York, vorschlug. Danach fiele Greene's Geburtsjahr näher dem Jahre 1550 als 1560. Auf dem Titelblatt einer Copie von Greene's Drama 'The Pinner of Wakefield' ist in einer Handschrift aus der Zeit, wo dieses Stück gedruckt wurde, folgender Vermerk zu lesen: „Geschrieben von . . . einem Geistlichen, der die Rolle des Flurwächters darin selbst spielte, laut Zeugniss von W. Shakspeare. Ed. Juby sagt aus, das Stück sey von Ro. Greene verfasst".*) Nach einer auf dem Titelblatt seiner Schrift 'Planetomachia' befindlichen Bezeichnung Greene's als „Student of Phisicke", hatte er damals (1585) Arzneiwissenschaft getrieben. Unter dem Namen 'Francesco' beschreibt Greene seine Lebensabenteuer in der Schrift 'Never too late' (Niemals zu spät), und als 'Roberto' in dem von allen Shakspeare-Biographen citirten, von den Wenigsten gelesenen Pamphlet 'Groatsworth of Wit bought with a Million of Repentance' („hellerswerther Witz, erkauft mit einer Million Reue").**)

„Schlafe, was willst Du mehr?" Leider nahm Greene das Trommel-Pfeifen-Liedchen, vermuthlich aus Scheu vor dem bösen Omen, nicht in sein Drama auf, und entzog uns zugleich dessen Verdeutschung durch die beiden Uebersetzungs-Zauberer, Ludwig Tieck und Friedrich Bodenstedt, dem aber Ersterer so wenig zu vergleichen ist ('but not to be compared'), wie Fryer Bungey dem Fryer Baco, dessen Namens-Anfangsbuchstaben, (Fr. B.), urzeitlich vorbestimmtermaassen, auch mit denen des jüngern Uebersetzungs-Hexenmeisters übereinklingen.

Miles' Liebeslied***) mit Pauken und Trompeten vertrieb nicht nur ihm die Zeit und dem Schlaf selber den Schlaf: der Höllenlärm wurde dem Erzkopf selber zu arg, so dass er, aus seinem ehernen Schlaf aufge-

*) „Written by . . . . a minister who acted the pinner's pt in it himselfe Teste W. Shakespeare.

Ed. Juby saith it was made by Ro. Greene".

**) Am Schluss der Erzählung von Roberto's Lebensschicksalen, die sich um eine anfangs glückliche, durch Verarmung, Spiel und H—wirthschaft entzweite, schliesslich wieder, infolge der Besserung von Roberto's Lage, dank seiner Beschäftigung beim Theater als Dichter und Schauspieler, vereinigte Ehe dreht, bemerkt Greene: „Heere (Gentlemen) breake I off Roberto's speech whose life in most part agreeing with mine, found one selfepunishment as I have done". In der Schrift 'The Repentance of Robert Greene' wischt Greene alle novellenhafte Schminke vom Gesicht und zeigt sich in voller Hässlichkeit einer unverhüllten Selbstverlästerung und

***) 'Why sould not I then love'?

als Hebel, Stämpel und Maschinenräder — da geschäftliche oder sonstige Charaktere, da wirklich dramatische Menschen von wirk-

---

Zur Zeit als R. Greene sein erstes Geistesproduct veröffentlichte (1584), galten in England folgende als die berühmtesten lebenden Schriftsteller: Thomas Churchyard ein unermüdlicher Reim-Grobschmied (an indefatigable manufacturer of coarse spun rhyme). Churchyard lieferte zu Sackville's 'Mirror of Magistr.' die Geschichte der Jane Shore.

Barnaby Googe, dessen 'Zodiake of Life' („Thierkreis des Lebens") eine Uebersetzung aus Palingenius*) hoch bewundert wurde. Thomas Sackville (Dichter der Tragödie Gorboduc). Arthur Golding, Uebersetzer von Ovid's Metamorphosen in's Englische. Nicholas Breton, Herausgeber einer Sammlung von Gedichten, Verf. des Poem's 'Wil of Wit' (Vgl. Wart. IV. p. 227, 317. 8°), von dichterischer Begabung, der in glücklichen Momenten zärtliche und zarte Verse zu drechseln verstand. George Whetstone, als Verf. des von Shakspeare zu seinem 'Measure for

---

rüttelt, die zwei Worte kaiserglockendumpf brummte: 'Time is', „Zeit ist", dass Miles nämlich aufhörte mit trommeln und pfeifen. Miles aber meinte: „Noch lange nicht!" und trommelt und pfeift nun den Kopf „mit der ehernen Stirne"**) selber aus. „Was"? — trommelt und pfeift er, dass dem broncenen Kopf die Ohren dröhnen — „hat sich mein Meister all die Mühe mit Dir gegeben, dass Du nun nichts weiter als die zwei lumpigen Wörtlein, „Zeit ist" von Dir giebst?" „Wenn Du nichts Gescheiteres zu sagen weisst, so können die Beiden meinetwegen bis zum jüngsten Gericht fortschlafen".***) Und wirbelt und schrillt ein 'Time is'-Liedlein,

---

eben so miserabler Betbruder-Zerknirschung und matschfauler Sündenbereuung einer Heulh—: „Bei meiner Rückkehr nach England (von der Bereisung des Continents) ruschelte ich daher in einem Seidenzeug als Malcontenter und erschien so missvergnügt, dass an keinem Orte meines Bleibens war, noch irgend ein Beruf mir behagte („I rushed out in my silks, in the habit of Malcontent, and seemed so discontent, that no place would please me to abide in nor no vocation cause me to stay myselfe in". Jaques' blasirt sentimentale, weltschmerzlich melancholische Stimmung in 'Wie es euch gefällt'). . . . „Jung noch an Jahren, obgleich alt in Schlechtigkeit, fange ich an, mich in der Ansicht zu befestigen, dass nichts schlecht ist, was nützt. Ich wuchs denn auch so gründlich in jede Art von Ruch-

---

*) Marullus Palingenius Stellatus: 'Zodiacus vitae'.

**) 'Thou brazenfaced head, hath my master took all this paines about thee, and now dost thou requite him with two words, Time is'.

***) 'if thou canst speake no wiser, they shall sleepe till doomes day for me'.

lich poetischem Fleisch und Gebein, Mark und Blut in dieser over- und underplots-Fabrik aus dem Spiele bleiben — arbeiten, als

---

Measure' benutzten Theaterstücks, 'Promos and Cassandra', und nur dadurch uns und der Nachwelt bekannt. Edmund Spenser, damals nur erst durch sein Poem 'The Shepherd's Calendar' berufen. Sir Philip Sidney, oben schon gewürdigt. Sir Edward Deyer hochgepriesen seiner Zeit; um welche Meisterwerke blieb der Folgezeit bis heute ein unerforschliches Geheimniss. John Lilly, dessen alsbald in unsern Horizont tretende Dramen zwar 1584 erst gedruckt, aber wahrscheinlich schon früher gespielt wurden, und dessen 1579 oder 1580 erschienener 'Euphues' um so gewisser Styl und Ton in Greene's erster Druckschrift bestimmte. Thomas Watson hatte eine Sammlung von schulcorrecten Sonetten unter dem pedantischen Titel 'Hekatompathia or, The passionate Centurie of Love' („leidenschaftliches Sonetten-Hundert

---

worin jeder Vers mit 'Time is' anhebt.*) Und dann wäscht er wieder dem Kopf von Kanonenmetall den Kopf. „Willst Du, Kupfernase, uns erzählen, wenn es Zeit ist. Wir Scholaren, denk' ich, kennen unsere Zeit: Wenn es Zeit zum Trinken und Betrinken; wenn die Kellnerin zu küssen"**) u. s. w. So ging's eine halbe Stunde fort, bis der gusseiserne Kopf, aus Verzweiflung, dass ihm keine ehernen Arme und Fäuste zugebote stehen, um sein stählernes Trommelfell vor Miles Trommelfell zu schützen — „Zeit war's" ('Time was') ächzt. Aber „Zeit war's" rührt Miles so wenig wie „Zeit ist"; desto stärker rührt aber Miles die Trommel mit Klöppeln und Strophen, deren jede Zeile ein „Zeit war" dröhnt und wirbelt. Nach einer weiteren halben Stunde, die Miles' rollenden Wirbel-Liedchen füllten, krachte der Kopf von Prechellschem-Geschützstahl mit einem „Zeit ist

---

losigkeit hinein, dass ich eine eben so grosse Lust an schlechten Streichen empfand, als Andere an guten Thaten, und dass ich mich in der Niederträchtigkeit so glücklich fühlte, wie Andere eine gesittete Führung beglückt". (Young yet in years, though olde in wickedness, I began to resolue that there was nothing bad that was profitable; where upon I grew so rooted in all mischiefe, that I had as great a delight in wickedness, as sundrie had in honestie'. . .) „Heimgekehrt aus Italien, wo ich alle denkbaren Schuftigkeiten gelernt hatte, kannte ich mich vor Hochmuth

---

*) Zeit ist für Manche zu pflanzen,
Zeit ist für Manche zu säen,
Zeit ist für Manche zu pfropfen
Das Horn, wie Manche verstehen.
Zeit ist für Manche zu essen,

**) Do you tell us, copper-nose, when Time is, I hope we schollers know our Times, when to drinke drunke, when to kiss our hostes . . .

Maschinentriebwerk, nach geschichtlichen Königen, Kaisern und Prinzen benannte Walzen, Rollen, Spindel, Klöpfel und Kolben,

---

der Liebe") veröffentlicht. Richard Stanghurst, der, über seinen englischen Hexametern verrückt geworden, den ungeheuerlichsten Unsinn für eine Uebersetzung der ersten vier Bücher von Virgils Aeneis ausgab und auch herausgab, wenn er einen ebenso verrückten Verleger und Drucker hätte finden können.*) Marlowe, George Peele, die beiden grössten Dramatiker vor Shakspeare, mit deren Bühnenstücken wir auch unsere Shakspeare-Vorschule abzuschliessen gedenken. Thomas Nash, Thomas Lodge, als Greene's befreundete Mitkämpfer in unsern Tabletten schon verzeichnet. Sir Walter Raleigh, der die Poesie cavalierement behandelte und mit der lyrischen Muse ab und zu eine Partie Verse aus

---

vorbei"! 'Time is past', einem donnernden „Zu spät"! zusammen, in tausend Bombenstücke schmetternd, als bärste ein halbes Dutzend Pulverthürme, oder hielte eine Krupp'sche Batterie Wettschiessen mit einer Batterie von Woolwicher „Säuglingen". Vom Höllengepolter aus dem Schlaf gekracht, fuhren die beiden Zauberer empor, wie Leonore um's Morgenroth, und erblickten mit Entsetzen am Boden ihres mit Rauch, Dampf und Höllengestank erfüllten Laboratoriums die Erzstücke des zertrümmerter Kopfes, der ihnen so viel Kopfbrechens gekostet; und erkannten in den Bruchstücken zugleich die Trümmer des ehernen Walles,

---

nicht mehr aus. Unzucht (whoredome) war meine tägliche Uebung, Fressen und Saufen mein einziges Vergnügen ('gluttony with drunkenes my onely delight'). Dann erzählt er von seiner durch Liederlichkeit zerstörten Ehe. Die Zerknirrschungsschauer, die ihn einmal beim Anhören einer Predigt befielen, verhinderten nicht, dass er bald darauf wie „der Hund dem Ausgespieenen wieder zusprach" („so that I fel againe with the Dog to my old vomit").

Zeit ist für Manche zu schlafen,
Zeit ist für Manche zu lachen,
Zeit ist für Manche zu weinen.
Zeit ist für Manche zu singen,
Zeit ist für Manche zu beten,
Zeit ist für Manche zu taumeln,
Die den ganzen Tag trinken thäten.

---

*) Thom. Nash in seiner Apol. of P. Pennil. nennt Stanghurst's Hexameter 'a foul, lumbring, boisterous, wallowing measure' und Nash's Stichblatt, Gabr. Harvey, Edm. Spenser's Freund, war, wenn nicht der Erfinder des englischen Hexameters, so doch dessen Hauptpfleger und Be-

geheissen: 'Henry the Third, Emperor of Germany, King of Castile, Edward, prince of Wales', unter dem man sich

---

Langerweile zu spielen sich herabliess. Der zierliche Sonettist, Henry Constable. Michael Drayton und Samuel Daniel, die erst später um das Primat in der episch-elegisch-lyrischen Visions-Poesie rangen; jedoch schon um 1584 die halbflüggen Schwingen regten — den jungen Vogel Phönix nicht zu vergessen, den Robert Greene eine Emporkömmlings-Krähe.(upstart crow) 1592 schmähen wird, weil der goldgefiederte Wundervogel in einem kunstreich und aus seinen gemauserten Goldfedern, aus

---

womit sie England zu umgürten geplant hatten.*) Zum Glück, fand sich eine Stelle in Roger Bacon's 'Opus majus', die eine Anweisung enthält, wie die Trümmerstücke des zersprengten ehernen Kopfes in die Eisenbekleidung von Panzerschiffen, und in die Metallrohre und Kanonenschäfte der Woolwicher Säuglinge dennoch wieder zu einem ehernen Wall um England hineingeschweisst, hineingeschmolzen und geschmiedet werden können. Wenn nur nicht Miles den Erzstücken des geborstenen Kopfes mit seinen

---

Zeit ist 'ne Kupplerin zu karren,
Zeit ist eine Hure zu streichen,
Zeit ist einen Dieb zu hängen,
Zeit ist für noch mehr dergleichen."

Time is for some to plant,
Time is for some to sawe;
Time is for some to graft
The horne as some doe knowe

---

arbeiter. Ueber seinen verrückten Uebersetzer, der u. a. den trojanischen Kriegshäuptling, Chorebus, einen Bedlamiten schilt, musste selbst Virgil's Schatten in den Elysäschen Gefilden in ein schallendes Gelächter ausbrechen. Stanghurst hinterliess zahlreiche theologische, philosophische und historische Schriftwerke. In einem seiner Epitaphs, betitelt 'Commune Defunctorium', erwähnt er auch Julietta's (Romeo's und Sh's Juliet) unter den berühmten Heroinen, in englischen oder vielmehr teuflischen Hexametern:

„Also Julietta, with Dido rich Cleopatra" . .

Stanghurst's und Genossen sämmtliche, eine ganze bedlamitische Bibliothek repräsentirende Schriftwerke, sie liegen begraben im 'Commune Defunctorium' woraus nur der eine Name, 'Julietta', mit unvergänglichem Glanze hervorscheint.

*) 'Out on the villaine (said Fryer Bacon zu Miles) thou hast undone us both, hadst thou but called us when it did speake all England had been walled round about with brasse, to it's glory, and our eternal fames'.

aber ja nicht jenen Edward, ersten Prinzen von Wales, der sich 1276 die Provinz Wales zu dem 1284 von ihm zuerst geführ-

---

Schwanendunen und Nachtigallenflaum bereiteten Neste Greene's und Genossen und noch älterer Kukuke mit faulen Flecken besprenkelte Eier zu Phönix-Jungen ausbrütete; und der vielleicht schon damals, 1584, wo Rob. Greene selbst noch als grüner Kukuk sein erstes fleckiges Ei ('The Myrrour of Modestie' („Spiegel der Bescheidenheit") legte, schon damals auf ähnlichen, wie z. B. des alten Taming of shrew-, oder des alten Andronicus-Ei, heckend, sass.

Marlowe, Peele und Greene bildeten im Verein ein liederliches Theaterdichter-Kleeblatt, eine 'Brother Play-Wright's-Genossenschaft, einen dramatischen Lumpacivagabunden-Klüngel, der den englischen Parnass in einen Venusberg zu zaubern, vom Theatergott Bacchus nur dessen Bauch und Schlauch, und von der tragischen Muse nur den Becher,

---

Kalbsfellwirbeln das Zersprengt- und Zertrümmertwerden so eingepaukt hat, dass es auch der aus ihnen, laut Fryer Bacon's Recept, hergestellte eherne Wall in den Knochen spürt, und doch eines schönen Tags nicht auch in die Brüche geht! Ein dermaleinstiges Wettschiessen von Uchatiusschen, Krupp'schen und Woolwicher Batterien, aus zerbrochenen Erz-, Stahl- und Eisenköpfen gegossen — hoi! die ehernen Kopfstücke, die da fliegen, hoi! die ehernen Wälle, Erzstifte und Erzhäuser, die da einstürzen werden! Möge nur der Himmel über den Zauberern walten, dass ihnen der als ihr zuverlässigster Wächter bestellte Miles nicht wieder mit der Trommel einen ähnlichen Streich spielt, und sie nicht abermals davon erst erwachen, wenn ihm das „Zuspät!" 'Time is past'! in die Ohren donnert, und wenn der Blut- und Eisenkopf schon zertrümmert am Boden liegt!

Einen prüfenden Blick nun auf R. Greene's Schauspiel von Fryar Bacon, was er wohl für Hexenmeisterstücke aus der „wunderbaren Sage von Pater Baco", genannt Doctor Mirabilis, gezaubert haben mag! —

Time is for some to eate,
Time is for some to sleepe,
Time is for some to weepe,
Time is for some to sing
Time is for some to pray,
Time is for some to creepe,
That have drunke all the day.
Time is to cart a bowd,
Time is to whip an hore,
Time is to hang a theef
And time is for much more.

ten, und auf den Thronfolger Englands forterbenden Titel: 'prince of Wales' erkor, denken darf, beileibe nicht! Unter diesem Gattungs-

aber anstatt mit Gift und Blut, mit Sect und Malvasier gefüllt, als Verbrüderungssymbole, anzunehmen, und von den Brettern, so die Welt bedeuten, nichts bestehen zu lassen, als deren ursprüngliche Stützen, die ausgetrunkenen, die leeren Wein- und Bierfässer, geeignet und berufen schien. Als Bruder Lustig der Gelagekönig, in Lupanaren der Immerobenauf, im Kneipen, Trubel und Jubel stets die Oberstimme führend, mit dem Trinkhorn am Munde als Schallhorn*), stand R. Greene, inbezug auf dramatische Stärke und Begabung, als letzter im Gliede; nicht blos des Zechbruder-Dreibunds der letzte, auch hinter allen von Francis Meres in der stadt- und landläufigen Stelle seiner Palladis Tamia (1598 Fol. 283) aufgezählten Hauptkomödiendichter des Tages, Schaafe und Böcke, Löwen- und Bärenäffchen der komischen Bühne Alles durcheinander.**)

Anfang August 1592 bei einem, Nash zu Ehren, gegebenen Festmahle erlag Rob. Greene einer Vitellius-Schüssel von Pickelhäringen und einem Oxhoft Rheinwein, denen er im Uebermaasse zugesprochen. Er fand ein Krankenlager im Hause eines armen Schuhmachers bei Dowgate; er selbst im tiefsten Elend schmutziger Armuth, verlassen von seinen Zech- und

*) „He (R. Greene) was of singular pleasaunce, the verye supporter, and to no mans disgrace be this intended, the only Comedian of a vulgar writer in this Country". Chettle, kind hearts Dreame (1592).

**) . . . „the best for Comedy amongst us bee, Edward Earle of Oxforde†), Doctor Gager of Oxford (Verf. von lateinischen Komödien S. Wart. III. p. 210). Maister Rowley (läuft uns noch in den Wurf), Maister Edwardes (s. oben S. 252), eloquent and witty, John Lilly, Lodge, Gascoyne, Greene — (zwischen diesen und Nash, wie der Löwe in der Menagerie zwischen grünem Papagei und Simia Satyrus) — Shakspeare, Thom. Heywood, Anthony Mundie, our best plotter††), Chapman (auch unser Mann), Porter (Henry Porter, als Dramatiker weder dem Collier noch Warton bekannt, sein nicht näher angegebenes Opus, 'Endymion', müsste denn ein Theaterstück seyn), „Wilson" (kaufen wir uns noch!) „Hathway" (von Warton und Collier dem Meres nachgeschrieben sans phrase) „and Henry Chettle." (Der letzte in dieser Liste, aber nicht der schlechteste, wie er zeigen wird.)

†) 'of whose dramatic productions there is nother trace' (Collier, H. Dr. P. III. p. 2). Diesen spurlos aus dem dramatischen Bereich verschwundenen Earl of Oxford nennt auch Puttenham (Arte of English Poesie Lib. I. Ch. XXXI. Fol. 51 a.) unter den Komödien- und Enterlude-Dichtern.

††) „unser bester Komödien-Knotenschürzer" — Nous verrons!

namen ist nur ein gewisses an dem historischen overplot mitwirkendes, Prince of Wales zubenanntes Spinnrad zu verstehen, das der Leser sich

Schmausgenossen. 'Diffugiunt cadis cum faece siccatis amici'. Der eifervolle Satiriker und Moralist, Thomas Nash, der Ehrengast beim Pickelhäring-Banket, ein munterer warmer Tischfreund sonst beim Pickeln und Picheln, hielt sich vom Siechbett des in Schmutz und Lumpen sterbenden Jugendfreundes und Bundesgenossen fern. Kein einziger von den Zechbrüdern fand sich am Sterbelager ein, das etwas „besser war als Mist, von halbverfaultem Stroh" und worin der Bejammernswürdige einen Monat lang der Erlösung entgegen röchelte. Mit zitternder, todesschweissiger Hand kritzelt er noch ein Zettelchen an sein verlassenes Weib, das er seit sechs Jahren nicht zu sehen bekommen, die Unglückliche bei ihrer einstigen Liebe und seinem Seelenheil beschwörend, die letzte Bitte: sie möchte ja dafür Sorge tragen, dass die zehn Pfund, die er dem Schuhmacher, seinem Wirthe, schulde, bezahlt würden, ohne dessen und seines Weibes barmherzige Aufnahme und Pflege er auf der Strasse elendlich hätte sterben müssen.*) Er verschied am 3. Sept. „Es hat viele Musensöhne gegeben" — bemerkt A. Dyce — „die ihre Laster in Schmach und Kummer stürzten, aber Keinen vielleicht, der in tiefere Erniedrigung, in tieferes Elend versunken wäre".**) Ein solches Ende versöhnt mit allen Sünden und Lastern, nur mit den Bratspiessgesellen, den bauchfreundlichen Busen-Freunden nicht. Giebt es eine Gerechtigkeit in der Hölle, so müssen die schmachwürdigen Zechbrüder, die Nash, die Lodge und was der Schlemmer mit einem Gebiss von lauter satirischen Beisszähnen mehr waren — so müssen die Wichte insgesammt dort in des Teufels Küche zu Pickelhäringen geröstet werden; aber nicht in Rheinwein, sondern in Häringslake, vermischt mit Vitriol und Galläpfelsäure zu der schärfsten und schwärzesten satirisch-moralischen Tinte! —

Die arme Schusterfrau, Greene's Krankenpflegerin und einzige Leidträgerin, schmückte das Haupt der Leiche, des Verstorbenen letztwilligem Wunsche gemäss, mit einer L o r b e e r k r o n e.***) „Eine Ceremonie" — fügt A. Dyce hinzu — „die einen spasshaft-trauervollen Abstich mit den Umständen seines Todes bildet".****) Das selbst darbende Schusterweib,

*) „Doll, I charge thee by the love of our Youth, and by my soules rest, that thou wilt see this man paide; for if hee and his wife had not succoured me, I had died in the streets. Robert Greene".

**) 'There have been too many of the Muses' sons whose vices have conducted them to shame and sorrow, but none, perhaps, who have sunk to deeper degradation and misery" — p. LXXVI.

***) 'Here lies the man whom mistresse Isam crown'd with bayes'
G. H a r v e y, Four Letters p. 12.

****) A ceremony contrasting ludicrously and mournfully with circumstances of his death. p. LXXVII.

geradezu als ein solches, der Zuschauer im Theater als ein in der Spielperson arbeitendes Maschinenstück vorstellen mag. „Der deutsche

---

das den letzten Sparpfennig dem Unglücklichen hingab, den Leichnam des von ihr verehrten Dichters mit Lorbeer krönend; der Dichter, im Todeskampfe eines von ihm selbst gebrandmarkten und verworfenen Lebens, inmitten der peinvollsten Jammerlage, aller Leidenströstungen und Labsale, aller Freundes- und Familien-Theilnahme beraubt nach dem höchsten Dichter-Ehrenpreise lechzend, den ihm eine armselige Schuhflickerin, eine Elendgenossin, anstelle der gleichgültigen, entfremdeten, seiner völlig vergessenen Mitwelt um die von Todesschweiss noch feuchte Leichenstirn flicht — das sind Momente, die, unserm Gefühle nach, dem in Wüstheit untergegangenen Leben eines sprachgewandten, formenfertigen, erfindsamen Vielschreibers von fraglicher, poetischer Schöpferkraft die tragische Dichter-Todesweihe geben. Das sind Momente, die jenes Leichenkrönungsbild in der dumpfigen, schmutzigen Schuster-Krankenstube kunstwürdig, darstellungswürdig für Pinsel und Poesie, erscheinen lassen. Das ist eine Situation, von tiefmenschlicher Rührungs- und Erschütterungskraft, die sie einer Tasso- oder Camoens-Todesdichterkrönung schier an die Seite stellt, ausgleichend das unzulängliche Genie durch die Unermesslichkeit des Verlassenheits-Elends im Tode eines von seiner Zeit eben noch gefeierten, und nun, wie ein auf dem Dung verendender Hund, mit Abscheu und Ekel gemiedenen Dichters. Ja eine Situation, die uns poetischer dünkt, als eine Petrarca-Krönung auf dem Capitol, von allem Glanz und Prunke eines ruhmesüppigen Dichterlebens umflossen, und die einen solchen Lichtschein selbst über Greene's Belialleben wirft, dass sein Schicksal von einem Dichter, wie Shakspeare, wie Goethe oder Schiller dramatisirt, eine tragisch-poetische Wirkung von bewältigender Stärke hervorbringen könnte.

Theilen wir noch einen Brief Rob. Greene's an seine Frau mit, welcher, als Anschluss bei seiner vielbesprochenen, auch unserer Beachtung gewärtigen Schrift, „Groats-Worth of Wit," nach seinem Tode gefunden ward:

„Die Erinnerung an so viele Dir zugefügten Kränkungen, und an Deine tadellosen Tugenden fügt einen grösseren Kummer meinem elenden Zustande hinzu, als ich aussprechen kann und Du Dir vorzustellen vermagst. Der Gedanke an Deine Entfernung kann diesen Zustand so wenig mildern (obgleich Scham mir kaum gestatten würde, Dir in's Gesicht zu sehen), dass er ihn vielmehr unendlich schmerzvoller macht, weil ich nicht (wie ich doch sollte) von Dir hoffen darf, dass Du Zeuge meines innerlichen Leidens in diesem Augenblicke seyest, da ich Dich zu einem so leidvollen Weibe auf lange Zeit machte. Doch der gerechte Himmel hat diesen Trost mir versagt, und lässt mir in meiner letzten Noth die Hülfe zutheil werden, die ich selbst mein Lebelang gesucht, denn in dieser äussersten Bedrängniss bin ich so hülflos, wie Du hoffnungslos gewesen bist. Vernünftiger-

Kaiser (Friedrich II. der Hohenstaufe)" — bemerkt Tieck in seiner Vorrede zum ersten Band von „Shakespeare's Vorschule"

---

weise sollte ich Dir, nach so langer Zeit, nicht noch ein Kind zuschicken, das Deine drückende Lage nur noch schwerer machen muss. Allein bedenke, dass es die Frucht Deines Leibes ist, und erkenne in seinen Zügen nicht sowohl des Vaters, als Deine eignen Vollkommenheiten. Dass ich Dich schwer gekränkt habe, weiss ich, dass Du meine Kränkungen vergessen könnest, kann ich kaum glauben. Indessen suche ich mich selbst zu überreden, Du könntest, wenn Du meine elende Lage sähest, nicht anders, als mich beklagen: ja, ich bin gewiss, Du würdest mich bedauern. Alle meine Sünden umringen mich; alle Uebel dringen zugleich auf mich ein, um mich zu quälen. Für meine Verachtung Gottes bin ich von der Welt verachtet. Durch mein Schwören und Abschwören habe ich allen Glauben bei den Menschen verloren. Zur Strafe für meine Schlemmerei leide ich Hunger, für meine Betrunkenheit Durst, zur Busse für meine Ehebrüche suchen mich Schwären und Eiterbeulen heim. So hat Gott mich niedergeworfen, damit ich gedemüthigt werde, und mich zum Beispiel für Anderer Sünden gezüchtigt. Und ob Er gleich es zulässt, dass ich in dieser Welt hülflos umkomme, so hoffe ich doch mit Zuversicht, Gnade in der künftigen Welt durch die Verdienste unseres Heilandes zu finden, dem ich Dich befehle und meine Seele anheimgebe.

Dein wegen seiner Untreue reuemüthiger Gatte

Robert Greene."

„The remembrance of many wrongs offered thee, and thy unreproved virtues, add greater sorrow to my miserable state than I can utter, or thou conceive. Neyther is it lessened by consideration of thy absence (though shame would let mee hardly behold thy face) but exceedingly aggravated, for that I cannot (as I ought) to thy own selfe reconecte myselfe, that thou mightest wittnesse my inward woe at his instant, that haue made thee a woefull wife for so long a time. But equal heaven hath denied that comfort, giving at my last neede, like succour as I have sought all my life: being in this extremitie as voyde of helpe, as thou hast been of hope. Reason would, that after so long waste, I should not send thee a childe to bring thee greater charge: but consider hee is the fruit of thy wombe, in whose face regard not the fathers so much as thy owne perfections . . . That I offended thee highly, I know, that thou canst forget my injuries I hardly believe: yet persuade I myselfe, if thou saw my wretched estate, thou couldest not but lament it: nay, certainely I know thou wouldest. All my wrongs muster themselves about me, every evill at once plagues me. For my contempt of God, I am contemned of men: for my swearing and forswearing no man will believe me, for my gluttony I suffer hunger: for my drunkeness, thirst, for my adulterie, ulcerous sores. Thus God hath cast me downe, that I might

S. XIX. — „ist sonderbar genug gezeichnet, und sehr verschieden von dem wirklichen.“ Der sonderbare Adept, der Spiess-

---

be humbled: and punished me for example of others sinner: and although he suffers me in this world to perish without succour, yet trust I in the world to come to find mercy, by the merits of my Saviour, to whom I commend thee, and commit my soule.

Thy repentant husband
for his disloyaltie
Robert Greene.“

Da werden wir in Marlowe einen anderen Titanen des Lotterlebens kennen lernen! Einen gottesleugnerischen Himmelsstürmer, als hätte ihn Byron gedichtet. Nur strotzte Christopher Marlowe von intensiverem Mark unfl Feuer, als so ein Byron'scher Giaur, oder sonst Einer der vom dämonisch geschminkten Lord-Poeten an die Salon-Marmorwand, wie mit des Teufels Zauberlaterne, geworfenen Schatten-Riesen aufbietet; nur dass Byron's Blasirtheits-Titanen keinen Tamerlan oder Edward II. hätten dichten können, so wenig wie Byron selbst, den der grosse Christoph Marlowe, als Titan, als dramatischer jedenfalls, um Schulterhöhe überragte.

Unter Rob. Greene's pilzenhaft zahlreichen Flugschriften bleibe das für uns, wegen jener famosen, von allen Shakspeare-Biographen getummelten, gegen Sh. gerichteten Ausfalls-Stelle, nächst Greene's zu Sh's 'Winter's tale' benutzter Erzählung: 'Historie of Dorastus and Fawnia', einzig beachtenswerthe posthume „Groatsworth“-Libell für den ihm zukömmlichen Platz in Sh's Biographie aufgespart. Dieses Ortes haben wir uns vorzugsweise mit Rob. Greene's fünf oder sechs Dramen zu befassen, von denen wir aber nur zwei oder drei einer näheren Prüfung zu unterziehen unabwendbar entschlossen sind. Diese fünf oder sechs Dramen sind sämmtlich erst nach Greene's Tode im Druck erschienen unter nachstehenden Titeln:

'The History of Orlando Furioso, one of the Twelfe Peeres of France, as it was playd before the Queenes Maiestie'. London etc. 1594, 4°. Zweite Ausgabe 1599 4°. Lückenhaft in einigen Scenen. Henslowe's Memoranda (Mal. Shaksp. Bosw. VI. III. 297) zufolge, ist dieses Stück von Lord Strange's Servants (Schauspielertruppe) 21. Febr. 1591 dargestellt worden. Ein wüster, nüchterner, toller Mummenschanz, aus Ariosto's Maskengarderobe, ohne dessen phantastisch-grandiose von Geist und Leben sprühende Rittergestalten, die ihrerseits wieder nur Verlarvungen von geschichtlichen Zeitfiguren und Bildern des Tageslebens vorstellen, mit dem Hohlspiegel poetisch-gaukelnder Satyre und Ironie in ergötzlich riesenhaften Dimensionen zurückgeworfen. Und doch ist das dem Ariosto ohne alles Verständniss der tiefen Intentionen und der wunderbaren Verhüllungskunst des grossen italienischen Verspotters der Ritter-Romantik in der reizendsten und glänzendsten romantischen Form, ist das Angelica-

Rambach'schen Romantik! der am Stein der Weisen des romantischen „grossen und kleinen Magisteriums", an der „rothen und weissen

und Medoro-Motiv, noch das Einzige in Greene's Orlando Furioso-Wust von lahmen, zahmen und monotonen Blankversen*), das Einzige, was dieser Ausgeburt des phantasielosesten und nüchternsten Aberwitzes, diesem auch äusserlich durch die Textlücken zum Bettlerkrüppel gezeichneten St—rutscher, das Almosen eines literarhistorischen Erbarmungsblickes einträgt. Greene's Zuthaten, Greene's hineingefädelte eigene Erfindungen können diesen Erbarmungsblick nur mit dem Ausdruck der unbedingtesten Verwerfung, des Ekels und Unwillens, ob solcher Entweihung eines der herrlichsten Kunstwunder epischer Dichtung, waffnen. Bezeichnend genug, tritt Greene's Orlando, im Wahnsinn über Angelica's Untreue, als rasender Poet**) auf; Greene selber, als verstellter Sanct Veitstänzer, die Glieder verrenkend und verzerrend, mit erlogenen Zitterkrämpfen; Blankverse, wie Seifenschaum aus dem Munde sprudelnd; kurz, fingirten Wahnsinn als plumper Marktgaukler grimassirend, anwidernd schauerlich. Einen Fiedler, der ihm ein bestelltes Lied auf Angelica vorspielt, schlägt er mit dem entrissenen Fidelbogen Löcher in den Kopf. Er jagt ganze Schwadronen mit dem ausgerissenen Bein eines von ihm erschlagenen Schafhirten in die Flucht. Sein Wahnsinns Kauderwelsch***) ist ein Vomitions-Gewürge von unverdauten mythologischen Brocken und absolutem Unvermögen, es auch nur zu wirklichem tollhäuslerischen Un- und Blödsinn zu bringen. Ein Wahnsinns-Jargon, die blosse Fratze dichterischer Impotenz, die Kehrbilder des in Irrsinn verzerrten Geistes zu treffen; muskelstarres Gesichterschneiden, bei Gesichtslähmung, unter Nachhülfe künstlicher Contorsionen, mittelst gichtisch steifer Finger. Durch einen Trank nebst lateinischer Beschwörung in Hexametern****), hier

*) The general tameness, sameness and lameness of the blank-verse. Coll. Hist. III. 155.

**) 'Enter Orlando like a poet'. (Dyce, I. p. 41).

***) Orl. 'Enter Orlando attired like a madman'. Woods, trees, leaves; leaves, trees, woods, tria sequuntur tria, how do you to-day. Tell me sweet godders, will Jove send Mercury to Calypso, to let me go? will he? why then he's a gentleman, every, every hair a'the head on him. (p. 31).

****) Mel.

> O vos Silvani, Satyri Faunique Deaeque,
> Nymphae, Hamadryades, Dryades etc. etc.
> Tuque, Demogosgon, qui noctis fata gubernas,
> — — — — — — — — —
> In caput Orlandi caelestes spargite lymphas,
> Spargite, quis misere revocetur rapta per umbras
> Orlando, infelix anima.

Tinctur“, dem „grossen und kleinen Elixir“ sein lebenlang braute, der Shakespares-Alchymist, der die rohen Metallklumpen der

buchstäblich ein Hexenmetrum, wird Orlando von der Zauberin Melissa wieder zu sich gebracht, ohne dass eine wirkliche Veränderung in seinem Zustande, seinem Sprechen und Gebahren zu spüren wäre, als etwa darin, dass er die schwülstigsten Blankverse von sich giebt, in einen Rodomont der Blankverse umgeschlagen, so dass der für verrückt sich ausgebende Orlando als der verständigere erscheint. Die monströse Farse schliesst Angelica's durch Marsilius, Kaiser von Afrika, vollzogene Vermählung mit Orlando, den Kaiser Marsilius zum Erben seiner Krone und seines Reiches einsetzt.*) Als Entgelt dafür, dass Orlando die Angelica, die Greene zu Kaiser Marsilius' Tochter macht, und aus Liebesgram um Orlando vagabundiren lässt**), recognoscirte und anerkannte und ihre unverletzte Jungferschaft gegen sämmtliche, von ihm niedergeboxte französische Paladine, die Angelica als Landstreicherin und afrikanische H—***) aufgegriffen, um sie verbrennen zu lassen, als ritterlicher Jungfern-Ehrenhort vertreten und verfochten.

A Looking Glass for London and England. Made by Thomas Lodge Gentlem.; and Robert Greene. In artibus Magister. London etc. 1594 4to. b. l. (black l.) Zweite Ausgabe 1598 4to. b. l.

Wiederholte Ausgaben 1602, 1607. Die von 1594 existirt in einem wahrscheinlich einzigen Exemplar, im Besitze des Duke of Devonshire Das Zweiverfasserstück wird unsere Analyse unter ihre Flügel nehmen. Laut Henslowe's Aufzeichnungen wurde dasselbe von Lord Strange's Truppe 8. März 1591 gespielt.

The Honorable Historie of Friar Bacon and Friar Bongay. As it was plaid by her Majesties servants. Made by Robert Greene, Maister of Arts. London etc. 1594 4to. Wiedergedruckt 1599, 1630 und 1655. Nach Henslowe gleichfalls von Lord Strange's Schauspielergesell-

*) Mars.

Sit it is prov'd Angelica is clear,
Her and my crown freely will bestow
Upon Orlando, the County Palatine.

**) (Enter Angelica, like a poor Woman).

Ang.

Thus causeless banish'd from thy native home,
Here sit, Angelica, and rest a while,
For to bewail the fortunes of thy love.

***) Olivier.

Strumpet, fear not, for, by fair Maia's son,
This day thy soul shall vanish up in fire.

(Dyce a. a. O. p. 49).

Shakspeare-Kritik in ächtes Shakspeare-Gold zu verwandeln und als „grosses Werk“ über Shakspeare aus seinen Tiegeln und

schaft aufgeführt, 19. Febr. 1591, und nach unserem unabänderlichen Vorsatz ebenfalls unserer Text-Analyse verfallen.

The comical History of Alphonsus King of Aragon. As it hath been sundrie times acted. Made by R. G. London etc. 1599 4°. In Beloc's Anecd. of Liter. Vol. II. p. 164, ist eine frühere Ausgabe von 1597 angeführt. Der Schluss des Stückes scheint einen zweiten Theil in Aussicht zu stellen, der indessen — der HErr sey dafür gepriesen! nicht erschienen ist.

The scottish History of James the Fourth, slaine at Flodden. Intermixed with a pleasant Comedie, presented by Oboram (Oberon) King of Fayeries: As it hath been sundrie times publikely plaide. Written by Robert Greene, Maister of Arts. Omne tulit punctum. London etc. 1598 4to. Das dritte der vom kritischen Nekromantenstab unserer Analyse in ihren Dramen-Geisterkreis, schon aus Rücksicht auf Oboram's lustiges Zwischenspiel, zu bannenden Jacobiten-Tragödie.

A pleasant conceyted Comedie of George-a-Greene, the Pinner of Wakefield. At it was sundrie times acted by the servants of the right Honourable the Earle of Sussex. Imprinted at London etc. 1599. 4°. Ob unsere Analyse diesem durch seinen Helden und dessen Dichter doppelt grünen Drama, das aber nicht so unbestritten ächt in der Greene-Farbe seyn soll, wie die übrigen fünf — ob unsere Analyse demselben, trotz dessen, so grün seyn wird, dass sie es in ihren Bereich zu ziehen, sich veranlasst fühle — das ist für unsere Analyse selber noch ein Buch mit sieben grünen Siegeln, ähnlich den Siegeln, welche im 'Pinner of Walkefield' George-a-Greene den Sir Nicholas Mannering zu fressen zwingt. In Henslowe's Liste der von Earl of Sussex's Truppe gespielten Stücke sind die zwei Greene mit zwei Posten bedacht: „Georg-a-Greene the 28 of Decemb. 1593 (4) $\overset{\text{l.}}{\text{III.}}\ \overset{\text{s.}}{\text{X.}}\ \overset{\text{d.}}{\text{O}}$“; and the pinner of Wakefield, the 8 of Janewary 1593 (i. e. 1593—4.) $\overset{\text{l.}}{\text{O.}}\ \overset{\text{s.}}{\text{XXII.}}\ \overset{\text{d.}}{\text{O.}}$“

Eine übersichtliche Vorstellung von R. Greene's Pamphlet-Schriftstellerei mag folgende Liste geben*); der Titel der Flugschrift enthält zugleich den Inhalt in nuce:

The Myrrour of Modestie, wherein appeareth as in a perfect Glasse howe the Lorde deliuereth the innocent from all imminent perils, and plagueth the bloodthirstie hypocrites with deserued punishments. Showing that the graie heades of dooting adulterers shall not go with peace into the grave, neither shall the rightheous be forsaken in the daie

*) Dyce a. a. O. p. c. n. f.

Retorten hervortreten zu lassen, sein lebenlang verhiess! der zweite Raimundus Lullius! Wie dieser dem englischen König Edward

---

of trouble. By R. G. Maister of Artes. Impr. at London etc. 1584. 12 mo.

Morando the Tritameson of Loue. Wherein certaine pleasant conceites, uttered by divers woorthy personages, are perfectly discoursed, and three doubtfull questions of loue, most pitheley and pleasauntly discussed: Shewing to the wyse howe to use loue, and to the fonde, how to eschew Lust: and yeelding to all both pleasure and profitt. By Robert Green, Maister of Artes in Cambridge. At London printed etc. 1584. 4to.

Reprinted a Second Part being added to it, 1587. Eine Lehrschrift behufs Anweisung zu keuscher, moralischer Liebe.

Gwydonivs. The Carde of Fancie. Wherein the Folly of those Carpet knights is decyphered, which guyding their course by the compasse of Cupid, either dash their ship against most dangerous Rocks, or els attaine the hauen with paine and perill. Wherein also is described in the person of Gwydonius a cruell combat betweene nature and necessitie. By Rob. Greene etc. At London Imprinted etc. 1584. 4to.

Appended to it is the Debate betweene Follie and Loue, translated out of French by Rob. Greene, Mast. of Artes.

Repr. 1587, 1593, 1608.

Planetomachia: Or the first parte of the Generall opposition of the seven Planets; wherein is Astronomically described their essence, nature and influence: Diversly discouering in their pleasant and tragicall histories the inward affections of the mindes, and painting them out in such perfect colours, as youth may perceive what fond fancies their florishing yeares doe foster: and age clerely see what doting desires their withered heares (hairs) doe afforde. Conteyning also a briefe Apologie of the sacred and misticall Science of Astronomie. By Rob. Greene, Master of Arts and Student of Fisiche 1585. Impr. at London etc. 1585. 4to.

Eine astrologisch mystisch-moralische Schrift, welche die Geistes- und Seelenkräfte als Tabulaturen und Signaturen der Gestirne und diese, in steter Wechselbezüglichkeit, als deren himmlische Erreger, unbeschadet der moralischen Freiheit, darstellt.

Menaphon. Camillas allarum to slumbering Euphues, in his melancholy cell at Silexedra. Wherein are deciphered the variable effects of Fortune, the Wonders of Loue, the triumphes of inconstant Time. Displaying in sundrie conceipted passions (figured in a continuate Historie) the Trophees that Vertue carrieth triumphant, maagre the wrath of Envie or the resolution of Fortune. A worke worthie the youngest cares for pleasure or the grauest censures for principles. Rob. Greene in Artibus magister. Omne tulit punctum. London printed etc. 1589. 4to.

First printed 1587; reprinted 1599, 1605, 1610, 1616, 1634.

— demselben König Edward, der in Greene's Friar-Baco-Spiel, sich noch Prinz von Wales nennt — wie Raimund Lull dem

Euphues his Censure to Philautus. Wherein is presented a philosophicall combat between Hector and Achylles discouering in four discourses, interlaced with diverse delightfull Tragedies*) the vertues necessary to be incident in every gentleman: had in question at the siege of Troy betwixt sundry Grecian and Troyan Lords: especially debated to discouer the perfection of a soldier. Containing mirth to purge melancholy, holsome precepts to profit maners, neither vnsauere to youth for delight nor offensive to age for sensilitie. Ea habentur optima quae et jucunda, honesta, et utilia. Rob. Greene. In artibus magister. London. Printed etc. 1587. 4to.

Repr. 1634.

Perimedes the Blacke-Smith. A golden methode how to vse the minde in pleasant and profitable exercise: Wherein is contained speciall principles fit for the highest to imitate, and the meanest to put in practise, how best to spend the wearie winters nights, or the longest Sommers Euenings, in honest and delightful recreation: Wherein we may learne to avoide idlenesse and wanton scurrility, which divers appoint as the end of their pastimes. Herein are interlaced three merrie and necessarie discourses fit for our time: with certaine pleasant histories and tragical tales, which may breed delight to all, and offence to none. Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci. London Print. etc. 1588. 4to.

Pandosto. The Triumph of Time. Wherein is Discouered by a pleasant Historie that although by the meanes of sinister fortune Truth may be concealed, yet by Time in spight of fortune it is most manifestly reuealed. Pleasant for age to auoyde drowsie thoughtes, profitable for youth to eschue other wanton pastimes, and bringing to both a desired Content. Temporis filia veritas. By Rob. Greene Maister of A. etc. Omne tulit punctum etc. Imprinted at London etc. 1588. 4to.

The running title is The Hystorie of Dorastus and Fawnia**), which was afterwards transferred to the title-page. Repr. 1607, 1614, 1629, 1636, 1655, 1664, 1675, 1694, 1703, 1723, 1736.

The Spanish Masquerade. Wherein vnder a pleasant deuise, is discoursed effectuallie, in certaine breefe sentences and Mottos, the pride and insolencie of the spanish estate: with the disgrace conceiued by their

*) Tragische Erzählungen.

**) Von Shaksp. allbekanntermaassen für's 'Wintermärchen' benutzt. Eine Parallele mit Greene's Dor. and Fawnia zieht Collier in seinen Notizenbuch, „Decamerone," Vol. II. p. 177 ff., worauf wir, selbstverständlich, angewiesenen Ortes, noch Bezug nehmen werden.

König Edward aus 50,000 Pfund Quecksilber eben so viele Pfund Gold herstellte, das, zu den ersten Rosenobles ausgeprägt,

losse, and the dismaied confusion of their troubled thoughtes. Whereunto by the Author, for the better understanding of his device, is added a breefe glosse. By Rob. Greene in Art. magister. Twelve Articles of the state of Spaine.

The Cardinals sollicite all.
The king grauntes all.
The Nobles confirm all.
The Pope determines all.
The Cleargie desposeth all.
The duke of Medina hopes for all.
Alonso receives all.
The Indians minister all.
The souldiours eat all.
The people paie all.
The Monkes and Friars consume all.
And the deuill at length will cary away all. *)

Print. at London etc. 1589 4to.

The Royall Exchange. Contayning sundry Aphorisms of Philosophie, and golden Principles of morall and naturall Quadruplicities. Under pleasant and effectuall Sentences, discouering such strange definitions, divisions, and distinctions of Vertue and Vice, as many please the grauest Citizens or youngest Courtiers. First written in Italian, and dedicated to the Signorie of Venice, now translated into English and offered to the Citie of London. Rob. Greene etc. 1590 4to.

Greene's Never too late.**) Or, a Powder of Experience: Sent to all youthfull Gentlemen; to roote out the infections follies, that owerreaching conceits foster in the spring time of their youth. Decyphering in a true English historie those particular vanities that with their frostie vapours nip the blossoms of euery ripe braine, from atteining to his intended perfection. Rob. Greene in Art. Mag. Omne tulit punctum. London Print. etc. 1590.

*) Dieser Titel macht die Schrift überflüssig and says all. Der Teufel in der Kutte hat nicht nur die Armada geholt; er hat auch das spanische Staatsschiff leck gemacht, abgetakelt, so dass es jetzt schon als halbes Wrack von den Blutwogen des Bürgerkriegs hin und her geschleudert wird. In kaum 50 Jahren ist Frankreich eben so weit, wenn der Kuttenteufel in Generalsuniform so fortwirthschaftet.

**) Woraus A. Dyce in 'Account of R. Greene and his Writings' (Einleitung zur Ausg. von Greene's dram. W.) das Wesentliche beibringt, p. VII—XXIV.

wieder in Quecksilber-Kügelchen zerrann und dem Könige Edward I. durch die Finger lief: So erging es auch dem Lullius des Opus

---

Francesco's Fortunes: Or the second part of Greene's Neuer too late. Wherein is discoursed the fall of Loue, the bitter fruites of Folies pleasure, and the repentant Sorrowes of a reformed man. Sero, sed serio. Robertus Greene in Art. Mag. Impr. at London etc. 1590 4to. Repr. 1600, 1607, 1616, 1631.

Greene's Mourning Garment: Given him by Repentance at the Funerals of Love; Which he presents for a favour to all young Gentlemen, that wish to weane themselves from wanton desires. Both Pleasant and Profitable. By R. Greene. Utriusque Academiae in Art. Mag. Sero sed serio. London Print. etc. 1616. 4to.
First print. 1590.

Greene's Farwell to Folly. Sent to Courtiers and Schollers, as a president to warne them from the vaine delights, that drawes youth on to repentance. Sero sed serio. Rob. Greene, Utr. Acad. in Art. mag Impr. at London etc. 1591. 4to. Repr. 1617.

A Notable Discouery of Coosnage. Now daily practised by sundry lewd persons, called Connie-Catchers, and Crosse-biters, Plainely laying open those pernitious sleights that hath brought many ignorant men to confusion. Written for the general benefit of all Gentlemen Citizens, Aprentises, Country farmers and Yeomen, that may hap to fall into the Compagny of such coosening companione. With a delightfull discourse of the coosnage of Colliers. Nascimur pro patria. By R. Greene, Maister of Arts. London Print. etc. 1591 4to.
Repr. 1592.

The Second and last part of Conny-catching. With new additions containing many merry tales of all lawes worth the reading, because they are worthy to be remembred. Discoursing strange cunning in coosnage, which if You read without laughing, He give you my cap for a Noble. Mallem non esse quam non prodesse patriae. R. G. London. Print. etc. 1592. 4to.
First print. 1591.

The Thirde and last Parte of Connycatching. With the new deuised knauish Art of Foole-taking. The like Cosenages and Villenies neuer before discouered. By R. G. Impr. at Lond. etc. 1592. 4to.

A Disputation Betweene a Hee Conny-Catcher and a Shee Conny-Catcher, Whether a Theafe or a Whoore is most hurtfull in Cousonage, to the Common-Wealth. Discouering the Secret Villanies of alluring Strumpets. With the conversion of an English Courtizen, reformed this present yeare. 1592. Read, laugh and learne. Nascimur pro patria. R. G. Imp. at Lond. etc. 1592. 4to.

magicum des grossen Werkes über Shakspeare, der gleichermassen als Quecksilbertröpfchen, ingestalt von kleinen vereinzelten Kritiken über Shakspeare'sche Charaktere, wie z. B. Hamlet,

---

Greene's Groatsworth of Witte: Bought with a Million of Repentance*): Describing the Folly of Youth, the falshood of Makeshift Flatterers, the miserie of the Negligent, and mischiefes of deceyuing Curtezans. Published at his dying request, and, Newly corrected, and of many errors purged. Felicem fuisse infaustum. London etc. 1617. 4to.

First print. 1592; repr. 1600, 1616, 1621, 1629, 1637.

Ciceronis Amor. Tullies Loue. Wherein is discoursed the prime of Ciceroes youth, setting out in lively portratures, how young Gentlemen that aime at honour, shold leuell the end of their affections, holding the loue of countrie and friends in more esteeme than those faiding blossomes of beauty, that onely feede the curious suruey of the eye. A worke full of Pleasure as following Ciceroes vaine, who was as conceipted in his youth, as graue in his age, profitable as containing precepts worthy so famous an Orator. Rob. Greene in Art. M. Omne tulit etc. At London. Print. etc. 1597. 4to.

First print. 1592. repr. 1611, 1615. 1616, 1628, 1639.

A Quip for an upstart courtier: Or, A quaint dispute between Veluet breeches and cloth breeches. Wherein is plainely set downe the disorders in all Estates and Trades. London Imprint. etc. 1592. 4to.

Repr. 1615, 1620, 1625, 1635.

Eine Staatsschrift mit scurrilem Titel; darin wenigstens, wenn nicht dem Geist und Inhalte nach, eine Vorläuferin von Swift's Libellen ähnlicher Richtung.

Philomela, The Lady Fitzwaters Nightingale. By Rob. Greene. Utriusque etc. Sero sed serio. Lond. Print. etc. 1615. 4to. First printed 1592. repr. 1631.

The Blacke Bookes Messenger. Laying open the Life and Death of Ned Browne one of the most notable Cutpurses, Crosbiters, and Connycathers, that euer liued in England. Herein hee telleth verie pleasantly in his owne person such strange prancks and monstrous villanies by him and his Consortes performed, as the like was yet neuer heard of in any of the former bookes of Connycatching. Read and be warnd, Laugh as you like, Judge as you find. Nascimur pro patria, by R. G. Printed at Lond. etc. 1592. 4to.

---

*) Weitläufig abgehandelt in A. Dyce 'Account' etc. a. a. O. p. XXIV bis XXXI. Den jüngsten Wiederabdruck von Greene's Groatsworth of Wit, brachte die New Shakspeare Society Series IV. etc. London 1874. Unsere Nachzügler-Bemerkungen stellen wir in Anwartschaft.

Lady Macbeth, durch die Poren von Zeitschriften und vermischten Schriften sickerte, von kritischen Quacksalbern und Pflasterstreichern

---

The Repentance of Robert Greene Maister of Artes.*) Wherein by himselfe is laid open his loose life, with the manner of his death. At London. Print. etc. 1592. 4to.

Mamillia. A Mirrour or looking glasse for the Ladies of Englande. Wherein is deciphered, howe Gentlemen under the perfect substance of pure loue, are oft inueigled with the shadowe of lewde lust: and their firme faith, brought a steepe by fading fancie: vntil wit ioyned with wisedome, doth awake it by the help of reason. By Rob. Greene Graduate in Cambridge. Impr. at Lond. etc. 1583. 4to.

Mamilla. The second part of the triumph of Pallas: Wherein with perpetual fame the Constancie of Gentlewomen is canonised, and the vniust blasphemies of womens supposed ficklenesse (breathed out by diuerse iniurions persons) by manifest examples clearly infringed. By Rob. Greene Maister etc. London Print. etc. 1593. 4to.

Die Kränkung seiner Frau an Ehre und häuslichem Glück suchte Greene, wie es scheint, als schriftstellerisches Frauenlob auszuwetzen.

Greene's Orpharion. Wherein is discouered a musicall concorde of pleasant Histories, many sweet moodes graced with such harmonious

---

*) Daraus theilt A. Dyce (a. a. O. p. XXXI—XXXIV.) ein Hauptstück mit, P. III. n. bemerkt Dyce darüber: „Als mir The Repentance zuerst in die Hand fiel, dachte ich, die Schrift sey das Machwerk irgend eines bedürftigen Scribler's, welcher sich die Neugierde des Publikums, inbetreff einer so weit und breit bekannten Persönlichkeit, wie Greene, zu nutze machte. Jetzt aber halte ich die Schrift für ächt. Der untergeordnete Werth derselben als Composition, verglichen mit anderen Schriftwerken unseres Autors (Greene's), mag seinem Tod in Rechnung gestellt werden, der früher eintrat, als er eine nachbessernde Hand daran legen konnte." („When 'The Repentance' first fell into my hands, I imagined it to be forgery of some needy writer who had taken advantage of the public curiosity concerning so notorious a person as Greene, but I now incline to believe that it is genuine: its inferiority as a composition to our authors other pieces may be accounted for by supposing that his death took place before it had received his revision"). In der biographischen Skizze vor den Scenarien-Skizzen zu den Auszugs-Skizzen von Robert Greene's auf den kürzesten Skizzen-Ausdruck gebrachten Dramen spricht Friedrich Bodenstedt (jetzt Friedrich von Bodenstedt) obige Ansicht seines „Freundes" A. Dyce, aber in selbstständiger Weise, vollkommen unabhängig von demselben, und ohne die leiseste Hindeutung auf den „Freund", als seine eigene Ansicht aus, und zum Beweise der Selbstständigkeit, auch ohne 'Repentance', da er nicht, wie Dyce, zu nachträglicher

zu grüner Salbe verschmiert. Die „Shakespeare-Vorschule", die Vorlage zum Destillirkolben, durch welchen der Quecksilberdampf

discords, as agreeing in a delightfull closse, they sound both pleasure and profit to the eare. Herein also as in a Diateheron, the branches of vertue, ascending and descending by degrees: are covnited in the glorious praise of womenkind. With divers Tragicall and Comicall Histories presented by Orpheus and Arion, being as full of profit as of pleasure. Omne tulit etc. Rob. Greene in Art. etc. At London Print. etc. 1599 4to.

Penelope's Web. Wherein a Christall Mirror of feminine perfection represents to the view of euery one those vertues and graces, which more curiously beautifies the mind of women, then eyther sumptuous Apparell, or Jewels of inestimable value: the one buying fame with honour, the other breeding a kinde of delight, but with repentance. In three seuerall discourses also are three speciall vertues, necessary to be incident in euery vertuous woman, pithely discussed: namely Obedience, Chastity, and Sylence: Interlaced with three seuerall and Comicall Histories. By Rob. Greene Master etc. Lond. Print. etc. 1601 4to.

Theeues falling out, True men come by their Goods: or, the Belman wanted a Clapper. A Peal of new Villanies rung out: The

Erkenntniss der Aechtheit von Greene's 'Repentance' kommt, sondern bei seinen „Bedenken" verharrt: „Ich will hier gleich offen gestehen, dass ich über die Aechtheit der Greene'schen Bekenntnisse meine Bedenken habe. Erstens sind sie merklich schlechter geschrieben als alles Andere, was wir von Greene kennen, und zweitens" u. s. w. †) Wie denn Greene's Lebensskizze von Bodenstedt als ein Muster freier Uebersetzung von Dyce's 'Account' gerühmt werden darf, die für ein eigenes selbstständiges Forscher-Studium gehalten werden könnte, wie jede Uebertragung dieses ausgezeichneten Verdeutschungskünstlers in Reim und Prosa. Die einzige Stelle, wo der freie Bearbeiter von Dyce's Account, mit diesem, bezüglich des Gabriel Harvey, in offenen Widerspruch tritt, und die einzige Stelle auch, wo auf den „gelehrten Freund", den „gewissenhaften Herausgeber der Werke Greene's" unter gewissenhafter Anführung des vollen Titels der Ausgabe hingewiesen wird — diese einzige Stelle ††) ist gleichsam das Beurkundigungssiegel der höchsten Uebersetzungs-Meisterschaft und Bravour. Fragt doch schon Shakspeare's Timon: „Wozu hätten wir denn Freunde wenn wir sie nicht benutzten?" „O ihr Götter, denk' ich, was bedürften wir irgend der Freunde, wenn wir ihrer niemals bedürften? Sie wären ja die unnützesten Geschöpfe auf der Welt, wenn wir sie nie gebrauchten" . . . (1. 2.)

†) „Shakspeare's Zeitgenossen" u. s. w. 3. Band S. 59.
††) a. a. O. S. 69.

als gediegenes Shakspeare-Gold getrieben werden sollte, diese Vorblase ist voll solchen Dampfes, namentlich kritischen Vor-

sound being Musicall to all Gentlemen, Lawyers, Farmers, and all sorts of people that come up to the Tearme. Shewing that the Villanies of lewd Women excell those of men. By R. Greene. Goe not by mee, but Buy mee; and yet by mee. Impr. at Lond. etc. 1617.

First print. 1615: repr. in 1637, and in the Harl. Miscell. Vol. VIII.

The Historie of Arbusto King of Denmarke. Describing the Anatomy of Fortune, in his loue to faire Doralicia. Wherein Gentlemen may find pleasant Conceits to purge melancholy, and perfect counsell to preuent mis-fortune. By Rob. Greene Master etc.: Omne tulit etc. Whereunto is added a louely Poem of Pyramus and Thisbe. Lond. Print. etc. 1626. 4to. First print. 1617.

Alcida Greene's Metamorphoses. Wherein is discouered a pleasant transformation of bodies into sundrie shapes, shewing that as vertues beautifie the mind, so vanities gue greater staines than the perfection of any quality can rase out: the discourse confirmed with clouerse merry and delightfull Histories; full of graue Principles to content Age, and saused with pleasant parlees, and Witty answeres, to satisfie youth: profitable for both, and not offensive to any. By R. G. etc. Lond. Print. etc. 1617. 4to.

A Paire of Turtle Doves: or, the Tragicall History of Bellora and Fidelio Seconded with the Tragicall end of Agonio, wherein (besides other matters pleasing to the Reader) by way of dispute betweene a knight aud a Lady, is described this never before debated question, To wit: whether man to woman, or woman to man offer the greatest temptations and allurements vnto vnbridled lust, and consequently whether man or woman iu that unlawfull act, be the greater offender. A historie pleasant, delightfull and witty; fit of all to be perused for their better instruction, but especiall of youth to be regarded, to bridle their follies. Print. etc. 1606. 4to.

Verschiedene dieser Flugschriften R. Greene's sind in Will. Beloc's 'Anecdotes of Liter.' Vol. II. 168 ff., angezeigt und mit kritischen Anmerkungen begleitet.

Derartige Erzeugnisse vertraten zu jener Zeit die Stelle der Romane, die sich bei den celtisch-romanischen Nationen viel früher als bei den germanischen und angelsächsischen Volksstämmen ausgebildet, bei denen die moralisch didaktische Form vor der fictiven und phantastischen, vor der eigentlich poetischen Gestaltung aus freier Phantasie, vorherrscht. Diese Darstellungsweise verpflanzten die Normannen, mit dem Drama und der Romanze zugleich, nach England. Greene und Genossen arbeiten noch im angelsächsischen didaktisch-moralischen, bürgerlichen Styl. Mit Marlowe beginnt, unserer Ansicht nach, im englischen Drama die norman-

reden-Dampfes. Die citirte Stelle ist auch hiefür ein Beleg. „Der deutsche Kaiser", der in unserem Pater Baco-Stücke vorkommt, soll „Friedrich II. von Hohenstaufen" seyn! In Wahrheit ist die Figur nur ein figürlicher deutscher Kaiser, nur Emperor of Germany, nur dem Namen nach, wie Henry III. nur der Namensvertreter jenes Königs von England ist, der, gleich unfähig zur Kriegsführung, wie zur Erhaltung des Friedens, unter seinen aufrührerischen Baronen jenem zum Goldhähnchen mit einer Krone von Schaumgold aufgeputzten Sperling im Märchen glich, den die Spatzen zerpickten. Und selbst von diesem blossen Namenskönige ist Greene's Henry III. nur der Namensvertreter. Kaiser Friedrich II. der Hohenstaufe, schreibt unser Tieck ferner: „ist sonderbar genug gezeichnet." Sonderbar genug! — Gar nicht gezeichnet ist er! Keine Spur von dramatischem Charaktergepräge! Nicht mehr und nicht weniger, als die Figuren in Tieck's Schauspielen, die gleichfalls nur Gemeintypen, satirisch-literarische Figuren-Schrullen sind, und sich blos dadurch eben von Greene's seinen unterscheiden, dass sie Tendenz-Capricios sind, mittelalterthümelnde Tendenz-Romantik-Figuren der neuromantischen Tieck-Vorschule, die auch das Romantische in schweren, gleissenden Quecksilbertröpfchen, als dieser Vorschule Schulschweiss schwitzen, oder, bei stärkerem Pathos-Gebläse, in Quecksilberdampfform ausstossen. Greene's Figuren zeichnen sich doch wenigstens durch die Naivetät ihrer Charakterlosigkeit aus, durch die Unbefangenheit ihres bis auf die letzte Spur irgend welches dramatischen Absichtsgedankens verwischten Individualitätsgepräges. Eine Naivetät, eine Anspruchslosigkeit, inbezug auf

---

nisch aristokratische Kunstform, die im Shakspeare-Drama die höchste Vollendung erreicht. Hier nimmt das Bürgerliche dieselbe normannisch-aristokratische Gestalt an, oder wird als Schlacken behandelt und ausgeschieden, wie in den meisten Bürger- und Volksscenen bei Shakspeare. In der Erzählungspoesie finden wir eine ähnliche Verquickung und Verschmelzung bei Chaucer, im Gegensatze zu Gower, bei dem wieder das angelsächsische, bürgerliche Wesen vorwiegt. In Thomas Heywood's Schauspielen werden wir letzteres vielleicht am schärfsten betont, und in voller dramatisch-historischer Entfaltung erblicken. Wie denn dieser Gegensatz uns fernerhin beschäftigen wird, bis das mit Shakspeare's heroischen Dramen gleichzeitige bürgerliche und Familiendrama jenes gänzlich überwuchert, sich aneignet und aufsaugt.

Charakter- und Gedankeninhalt, die Greene's Figuren einen Anschein von Natürlichkeit giebt, denen der Schulfirniss eines blümelnden, bühnengewandten Dictions-Euphuismus durch den Reiz des Contrastes einen erhöhten, wenn auch schielenden Glanz verleiht, und mindestens doch das Relief eines typischen Zeitgeschmackes aufdrückt. Tieck's Figuren sind durchweg Homunkeln aus der Faust-Wagner'schen Retorte.

Jenen Firniss spiegelt gleich das Eingangsgespräch, in den Stellen namentlich, wo Prinz Eduard seinem aus vornehmen Hofleuten — Lacy, Graf von Lincoln, Warren, Graf von Sussex, und aus dem vornehmsten, weil historisch beurkundetsten unter diesen: Ralph Simnel, dem Hofnarren Prinz Heinrich's III. — bestehenden, von des Prinzen jäher Missstimmung[1]) befremdeten Jagdgefolge, die plötzlich entbrannte Liebe schildert, die in ihm des Försters schöne Tochter, Margaret, bei seinem flüchtigen Incognito-Besuch in des Försters Wohnung, gefacht:

„Eduard.

Ja Lacy, ihre Sternenaugen giessen
Ein Liebesfeuer aus, so süss und lockend:
Das Auge, das entzückt ihr Goldhaar sieht,
Wird von den schönen Flechten eingefangen,
Wie lieblich mischt sich Weiss und Morgenroth,
Und Luna prangt auf ihrer zarten Wange;
Die Schönheit malt auf ihrer frommen Stirne
Die Glorien ihrer Macht und Herrlichkeit:
Kostbare Perlen sind die weissen Zähne,
Reich eingefasst mit röthlichen Korallen.
Wahrlich, sie ist der Schönheit Meisterwerk,
Wenn Du die holde Bildung recht betrachtest."

Solche lyrische Schminke wird zum dramatischen Farbenauftrag nur dann, wenn vorweg das Charakterbild des Liebeshelden dramatisch grundirt, d. h. mit der Grundfarbe seines Charakterpathos, seiner Charakterstimmung untermalt worden. Von diesem Kunstgesetz hat kein Bühnendichter aus Shakspeare's Vorschule ein Bewusstseyn, kaum eine Ahnung. Der blossen in der Eingangsscene gleich zur Schau getragenen improvisirten Be-

---

1) Lacy.

Nor have I seen my Lord more frolic in the chase,
And now chang'd to a melancholy dump.

trübniss, dem 'melancholy dump', fehlt eben die Folie jener Situations-Stimmung, die das lyrische Pathos zum dramatischen vertieft, ein Trauerspiel durch tragischen, ein Lustspiel durch komischen Charakter oder Situationshumor. Davon zu schweigen, dass Prinz Eduards 'melancholy dump' nicht einmal den Ton der angeblichen Betrübniss und Liebesschwermuth trifft, dass er diese vielmehr mit lyrisch-hochfarbigen, und doch zwischen Schulblättern halbvertrockneten Bilderblumen ausschmückt. Unter den flachen Zwischenreden der schattenhaften Hofherrn, stechen die des Hofnarren Ralph durch absoluten Mangel an hoffähigem Narrenwitz, und mehr noch an bühnenfähigem Rüpelsalz hervor. Auch der in den englischen Mysterien und Moralitäten rege, ab und zu freilich mit dem Glanze von Häringslake, oder fauler Pickelhäringe leuchtende Rüpelhumor erscheint in Shakspeare's Vorschule fast ganz verwittert und tritt erst wieder in voller Frische, Fülle und Stärke in Shakspeare's Narren auf.

Ein Rädlein zum Fortrollen der Handlung greift mit Prinz Edward's dem Lacy ertheilten Auftrag ein: Gelegentlich des am St. Jacob-Tage, zu Karlston, abgehaltenen Jahrmarktes, wo auch des Försters Töchterlein erscheinen werde, sich als Pachtersohn verkleidet, unter das Landvolk zu mischen, und um schön Gretchens Liebesgunst für den „Hofherrn in Grün“ [1]) zu werben. Er selber, Prinz Edward, wolle nach Oxford zum „lustigen Mönch“ Baco reiten, dessen Schwarzkunst-Zauber Margaret's Naturzauber ihm unterwerfen soll. [2])

Nun darf sich eine Baco-Scene, als underplot, anzetteln und anweben. Fryer Baco und sein Schüler, oder Famulus Miles, dieser mit nekromantischen Höllenzwängen unterm Arm, und noch drei Doctoren Burden, Mason und Clemens, treten in des Mönches Zelle zu 'Brazenose' (Erznase) auf: „drei Inbegriffe

1) 'The Courties tired all in green', des Prinzen Edward Incognito.

2) Edw.

— it must be negromantic spells
And charms of art that must enchain her love.
Or else shall Edward never win the girl:
Therefore, my ways, we'll horse us in the morn,
And post to Oxford to this jolly friar;
Bacon shall by his magic do this deed.

von allen freien Künsten". [1]) Die drei Köpfe mit so vielen Landkarten im Schädel, wie die Hirnschalen einer ganzen geographischen Gesellschaft enthalten, zieht Baco's Zauber-Erzkopf in die Zauber-Schmelzhütte, 'Brazenose' [2]), welche Europa's Erstaunen errege und ewigen Nachwelt-Ruhm dem Zauberschmiede sichere. Forschbegier, Wissenschaftseifer versammeln sie, gleich einer fahrenden Gelehrten-Gesellschaft, um das Erzhaupt, ähnlich wie eine tagende Naturforscherversammlung um die kolossale Erzbüste eines weltberühmten Oberhauptes ihrer Wissenschaft; welche Kolossalbüste aber kein zaubermächtig ehernes Gehirn, wie Baco's Erzkopf, einschliesst. Sie kämen, bedeuten sie den Magier, dahergepilgert, um vom wunderbaren Mönche das Geheimniss zu erforschen, wie man solche eherne Büsten herstelle, die, wie Baco's riesiger Metallkopf ganze Länder mit erzenen Mauern zu umwallen die Kraft hat — die, gleicherweise, die Wissenschaft mit monumentalen Werken zu umthürmen vermöchten, aere perennius; und, solchergestalt, Akademien, gelehrte Körperschaften, ja selbst wandernde Naturforscherversammlungen, diese „berühmten Reisenden" in corpore, diesen Commis voyageurs-Verein der grossen Geschäftshäuser Natur & Comp., diesen ewigen Juden der Naturforschung als Genossenschaft, überflüssig machen könnten. „Drum" — ersucht dringend Einer von den drei Doctoren, Doctor Mason, den Mönch-Magier in der Brazenosen-Zelle — „drum, lieber Mönch, entdeck' uns Deinen Plan" [3]), Dein Geheimniss, behufs Anfertigung ähnlicher Erzköpfe, Erzwälle und Erznasen. Doctor Burden glaubt wohl an den Erzeselskopf, den erzenen Eselskopf nämlich, dem die Thrazier, als eifrige Anhänger von Silen und dessen Esel, göttliche Ehre erwiesen; hält aber Friar Baco's Erzkopf für eine Fabel, die Aesop in seine

---

1) Baco. Whose heads contain maps of liberal arts, „deren Köpfe Landkarten der freien Künste enthalten" wie Falstaff's Bauch ein Globus von aller Länder Sünden und Lastern ist; „Ei du Erdball von sündlichen Ländern" (2. H. IV.)

2) Brazennose, so hiess ein Lehrcollegium an der Universität zu Oxford, in Erinnerung vielleicht an die Kupfernase von Zauberer Baco's Erzkopf (brazen head).

3) Mas. Then, gentle friar, tell us thy intent.

Fabelsammlung aufzunehmen vergessen. [1]) „Nein, Doctor Burden", — greift Miles für seines Gebieters Erzkopf zornig ins Geschirr — „ehe mein Herr mit Euch fertig ist, wird er Euch aus einem Doctor in einen Dummkopf verwandeln und Euch so zusammenschütteln, dass Ihr nicht mehr Gelehrsamkeit in Euch behalten werdet, als in Bileam's Esel war". [2]) Baco, der „lustige Mönch", sagt nun dem Burden, auf dessen ihm von Miles zurechtgesetzten Kopf zu, dass er, Burden, der seine, Baco's, Zauberkunst verhöhnt, selbst, zu Henley, nächtlich der Alchemie obgelegen [3]), aber doch kein Hexenmeister geworden und nichts hervorgebracht und geschaffen hat, was einem Kopfe gleicht, der in der Wissenschaft erzüberdauernde Denkmale gründet. Zum Beweis, dass er „wahr gesprochen" citirt Mönch Baco den Teufel Belcephon [4]), der auch sogleich zurstelle ist, mit der Wirthin zur Glocke aus Henley, und diese mit einer Hammelkeule am Spiess in der Hand. Die Wirthin zur Glocke läutet nun dem Doctor Burden die Schandglocke um die Ohren, und läutet ihm in's Gesicht, dass er gestern Abend zu Henley mit ihr, nach der Hammelmahlzeit, „Karten gespielt". [5]) Die „Karten", das sind die Blätter des Zauberbuchs — meint Baco — worin Burden allnächtig mit der Wirthin zur Glocke Alchemie studirt. Miles will eine Wette eingehen, „wenn Burden so gut beschwören könnte, wie sein Master, so würde er sein Buch alle Abend von Henley holen lassen, um in Oxford darin zu studiren". [6]) Nach

---

1) Burd.

That heads of brass can utter any voice —
That is a fable, Aesop had forgot.

2) Miles. Nay, Master Burden, my master, ere he has done with you, will turn you from a doctor to a dunce, and shake you so small, that he will leave no more learning in you than is in Balaam's ass.

3) Baco.

I'll shew you why he haunts to Henley oft . . .
— here to spend the night in alchemy —
Thus private steals he learning from us all.

4) Per omnes Deos infernales, Belcephon!

5) Hostess. That you and I at Henley play'd at cards.

6) Mil. I warrant you, master, if master Burden could conjure as well as you, he would have his book every night from Henley to study on at Oxford.

der Aussage der Wirthin fährt Teufel Belcephon sofort mit ihr sammt Hammelkeule, als seinem nunmehrigen Höllenbraten, ab. Burden wünscht der Wirthin nach, dass sie mit einem Bratspies im Leibe über dem höllischen Feuer schmore[1], und Baco schliesst die Scene mit dem Entlassungsgruss an seine gelehrten Besuchsgäste, die drei Doctoren:

„Ihr Herrn des akademischen Senats
Seht nun des Mönches Kunst mit eignen Augen.
Auch wie in dem Collegium Brazenose
Er Doctor ist und mit ihm diese Herrn,
So wird er auch das Erz-Haupt bilden können,
Mit Lehren fremd und seltsam auszutönen.
Und dient nur Höll' und Hekate dem Mönch,
So will ich England rings mit Erz umgürten.

Miles.

So mag es seyn, et nunc et semper, amen.

Flugs kehrt Underplot sein Overplot, wie ein Wamms auf beiden Seiten zu tragen, wieder hervor, als Werbescene, den Lacy, Graf von Lincoln, darstellend, wie er, als Landmann verkleidet, um das schöne Gretchen von Fressingfield, unter jenen Bauern und hübschen Dörflerinnen, für den 'Hofherrn im Grün' wirbt. Das ländliche Försterstöchterchen spricht, als wär's ein mit der griechischen Mythologie vertrautes Hoffräulein in Bäuerinnentracht, von Sonnengott und von Semele, den Bauerburschen einen bedeutsamen Wink hinwerfend, bezüglich der „hübschen Marktgeschenke“, womit an dem heutigen Marktfeste jeder Bursche die Mägdlein anzubinden habe. Schon flüstert Earl Lacy, als Pachterssohn aus Becles, heimlich mit Margaretchen und lässt ihr das Angebinde, eine goldgefüllte Börse, im Namen des Herrn im Grün, der ihr in der Milchkammer, beim Sahnen und Abkäsen, unter kosendem Geplauder, half[2], in die Hand schlüpfen. Fein Gretchen steckt die Börse ein, in der sie Alles, nur kein Liebesgeschenk erblicken möchte, wie sie erröthend sich verwahrt. Das Erröthen gilt nicht dem Zuschicker, sondern dem Zusteller der Börse, für den Margareth schon heimlich Feuer

---

1) Burd. The devil take thee and Henley too.

2) Lac.

— helped you run your cheese,
And in the milkhouse chatted with yourself.

gefangen, im Pächterssohn die feinen Hofmanieren mit dem feinen Witterungsnäschen eines Förstertöchterchens erspürend, mit einem mythologisch feingebildeten Näschen zumal.[1] Sie ladet auch frischweg den Paris aus Becles zu einem Besuche im Försterhause ein, um ihr beim Sahnen, Buttern, Käsen und Kosen zu helfen, traulicher, o weit traulicher, als mit dem Herrn in Grün.

Ein neuer Overplot! Beim holden Schäfer Paris und bei der schönen Oenone in Troja's Thal! — unser Herr in Green, Robert Greene nämlich, kleidet seine nichtscenirte Hofbauern-Idylle in so viele Over- und Underplots, als sein Gretchen Ober- und Unterröcke trägt! Der nächste Auftritt führt König Heinrich III. von England, den Deutschen Kaiser, den König von Castilien und dessen Tochter Eleonore, und des Kaisers Oberhofgelehrten, Jacob Vandermast, dessen Name den Holländer ankündigt, als Deutschen ein, 'a German'. Castiliens König hilft dem neuen Overplot, durch Vermählung seiner Tochter, Prinzessin Eleonore, mit dem Prinzen Eduard, dem verkappten Herrn im Grün, herstellen; Deutschlands Kaiser, nach Tieck Friedrich II von Hohenstaufen, liefert seinen „tiefgelehrten" Hofmönch, Jacob Vandermast, den Deutschen mit dem französischen Taufnamen 'Jaques', aus 'Habsburg', zu einer Disputation mit den Gelehrten, die Englands Schulen, und was sonst noch an „Weisen und Akademisten" auf dem Stapel haben, als Beitrag für den Overoverplot.[2] Zum Tiefgelehrten, auf Disputations-Gastrollen reisen-

---

1) Mary.

Sein Anstand edel, ganz nach Art des Hofes,
Leicht und gefällig jegliche Geberde
Dem Paris gleich, wie der als holder Schäfer
In Troja's Thal Oenonen Liebe schwur.

2) Kaiser.

— Lasst uns alle, wie wir sind,
Mit unserm Zug sogleich nach Oxford reiten,
Gern möcht' ich eure hohen Schulen sehen,
Was eur' Akademie'n an Weisen haben . . .
Von Habsburg bracht ich diesen Tiefgelehrten,
Mit Englands Rednern hier zu disputiren.
Des Doctors Nam' ist Jacob (Jaques) Vandermast.
Ein Deutscher von Geburt, ging er nach Padua,

den Deutschen Jaques Vandermast, bemerkt Tieck: „Seinen (Kaiser Friedrichs II.) gelehrten Freund kenne ich nicht, und habe mich vergebens nach bestimmteren Nachrichten von ihm umgethan“ (Vorrede S. XIX). Wahrscheinlich beschränkte Tieck seine Forschungen auf deutsche Urkunden aus jener frühmittelalterlichen Zeit, in deutschen Klöstern, Abteien und Bibliotheken aufgesammelt. Hätte der tiefgelehrte Shakspeare-Vorschulen- und Shakspeare-Geheimforscher seine Forschungen nach Greene's Vandermast bis nach Holland, bis in die Fundgruben der holländischen mittelalterlichen Urkunden-Schätze, und, inbetreff des Jaques Vandermast, bis nach Frankreich ausgedehnt und dessen Büchereien durchforscht: er hätte vielleicht andere Resultate erzielt, bestimmtere Nachrichten über Kaiser Friedrichs II. gelehrten Freund gesammelt, er hätte des Kaisers irrthümliche Ansicht, bezüglich der eigentlichen Heimath seines Hof-, Haus- und Reichsgelehrten, Jaques Vandermast, berichtigen, und um die mittelalterliche Quellenforschung nicht minder, als um das tiefere Verständniss von Greene's „wunderbarem Sagenschauspiel“ sich ein noch unvergänglicheres Verdienst erwerben können, als er durch seine Shakspeare-Kritiken und Untersuchungen errungen. Ja eine nur halbjährige Durchmusterung der handschriftlichen Archive auf der alten Schlossbibliothek zu Habsburg im Aargau konnte ihm ungeahnte Aufschlüsse über die für eine Shakspeare-Vorschule so wichtigen Personalien, wie Greene's Jaques Vandermast, geben. — Der Ruhm solcher Entdeckung wöge den Kranz „vom allerfeinsten Golde“ auf, den Englands König Henry III. dem Vandermast, als Ehrenschmuck für seinen über Bruder Baco, „Englands schönste Blume“, erstrittenen Disputations-Sieg, verheisst:

Heinrich.

> Kannst Du in Zauberkunst ihn schachmatt setzen,
> Kränz' ich um solche Glorie Dein Haupt.
> Nicht mit dem Dichterschmuck des Lorbeerruhms,
> Nein mit dem Kranz vom allerfeinsten Golde.

> Nach Florenz und zum herrlichen Bologna,
> Paris und Rheims, und stattlichem Orleans
> Und dort die tief Gelehrten sprechend, schlug
> Er die berühmtesten mit Aphorismen,
> Und in Magie, in Kunst, Mathematik (mathematic rules):
> Nun mag er sich in deinen Schulen prüfen.

Um nicht von Baco erkannt zu werden, lässt Prinz Eduard den Hofnarrn, Ralph Simnel, seine Person spielen. Er selbst tritt mit seinen Cavalieren, Warren und Ermsby, dem Mönch, in der Zauber-Officin Brazenose, verkleidet, entgegen. Der Hofnarr, als Prinz von Wales, fürwahr eine glänzende Komödienfigur, ginge ihr Humor nicht rein in dem guten Einfall der Verkleidung auf, und käme diesem der Narr mit eigenen guten Einfällen zu Hülfe. Dazu aber ist Ralph's Witz und Humor zu dünn, zu engbrüstig, man möchte sagen, zu grün. Diesem Mangel an ergötzlichem, der günstigen Situation entsprechendem Humor, vonseiten Ralph's, greift sein College Miles, der, neben dem Famulus, auch den Possenreisser spielt, keineswegs unter die Arme; selbst mit den Maulschellen nicht, die er von seinem Meister, dem Zauberer, wegen schlecht bestandenen Examens in dem lateinischen persönlichen Fürwort 'Ego' empfängt; und trotzdem, dass Baco den Kopf seines Famulus ebenfalls zum Erzkopf mit dem Ohrfeigen-Schmiedehammer schlägt und ihn in einen solchen mittelst des Zauberwörtchens „Erzdummkopf" verwandelt. Desgleichen macht auch die Backpfeife den Prinz-Narrn-Humor nicht flott, die der in's Examen eingetretene Prinz von Wales dem Miles wegen seiner Witze versetzt, die nicht gehauen und gestochen sind; was ihm eben die prinzliche Incognito-Backpfeife wett macht, die beides ist: gehauen und gestochen. Und doch ist sie nur eine Aushilfe-Backpfeife für die vom Prinzen beabsichtigten Degenhiebe, die aber — ein Hexenmeisterstückchen vom Bruder Baco! — mit der Klinge in der Scheide stecken blieben [1]), wie die Degen seiner Cavaliere. Das ist des Degens Incognito, während der Prinz aus dem seinigen, auf Bruder Baco's Frage, fährt: „Warum schlägt England's Prinz denn meinen Diener?" Nun stehen sie allesammt aus ihrem Incognito entzaubert, und vor Erstaunen wie verzaubert, da, als Bruder Baco dem Prinzen haarklein erzählt, wie sich alles zu Fressingfield mit dem schönen Försterstöchterlein zugetragen, und was zurstunde zwischen dem schönen Margaretchen und des Prinzen

---

1) Ed. — Doch ist mein Schwert gefesselt
Und in die Scheide durch Magie geschlossen.
So ist hier meine Faust, Du Schurke,
(er schlägt ihn hinter die Ohren).

Liebeswerber bei ihr, dem Grafen von Lincoln, in der Försterswohnung getechtelmechtelt wird. Nur zwei bleiben in der Scheide des Incognito festgeleimt: Ralph's Degen [1]) und der komische, von der Situation geforderte Humor. Dessen Verzauberung und Festgeleimtheit kann selbst Baco's magische Kunst nicht lösen, der dem Prinzen jetzt, unter vier Augen, in seinem Zauberspiegel Lacy's tête-à-tête mit Margaret schauen lässt. Prinz Eduard erblickt im Zauberspiegel zuerst den Mönch Bungay, Baco's Vice-Zauberer, im Gespräch mit Margaret, der ihr Alles und Jedes klarstellt: den Lacy, den Herrn im Grün, u. s. w.; so klar, wie der Zauberkrystall dem Prinzen, dass ihm die Augen übergehen, die Jegliches aufs Tüpfelchen deutlich sehen, und ihm die Ohren klingen, denen kein Wörtchen entschlüpft: Zunächst, in Lacy's Selbstgespräch, sein Kampf zwischen Freundespflicht und Liebe, zwischen Herrndienst und Frauendienst und des letzteren schliessliche unentreissbare Siege. Dann kein Wörtchen in Lacy's Zwiegespräch mit Margaret entschlüpft; jedes Wörtchen eine abgebrochene Spitze von Amor's Doppelhakenpfeil, tief in Prinz Eduard's Herzen haftend. Kein Wörtchen ferner in Bungay's, des kupplerischen Zaubermönches, Trauungssegen entschlüpft, mit dem er das wonnetrunkene Liebespaar vermählt. [2]) Mit einemmal stockt dem Bungay das Wort in der Kehle, so dass er blos „Hud, hud“ japsen kann. Der Oberzauberer, Baco, hat's ihm angethan [3]), der ihn auch schon im selben Augenblick vom Teufel holen und fortschleppen lässt. Hud, hud! Voll Schrecken entflieht das Liebespaar. Prinz Edward thut, als lache er über den „muntern Priester“, wie er den Teufel reitet, und thut auch, als lache er über die Schreckensflucht des Grafen „mit seinem hübschen Mädchen“. Hat gut thun, als lache er! Der Widerhaken von Amor's abgebrochener Pfeilspitze sitzt tief im Herzen, schwörend im Eifersuchts-Ingrimm ob nicht gebüsster Lust und im verbissenen Vorsatz:

1) Ralph. Wäre nicht durch Verzauberung mein Degen in meiner Scheide festgeleimt, so wollte ich ihm den Kopf abhauen . . .

2) Bung.
Um fernren Streit zu meiden knüpf' ich gleich
Das Bündniss, mein Brevier nehm' ich, und hier
Vermähl' ich euch, dann geht, krönt eure Wünsche.

3) Lacy. Stumm ist er, Baco hat ihn so bezaubert.

Sobald zu Brazenose Bungay erscheint,
Eil' ich nach Fressingfield und augenblicks
Vergelt' ich Lacy diese schwere Kränkung.

Wie doch so vielerlei Spiele im Spiel sich wiederholen, wie die Bilder in zwei Vis-à-vis-Spiegeln! Wie vielerlei Under- und Overplots, mit Heftfaden nur locker und schlotternd verbunden! Aber doch geschickt genug zusammengehäkelt zu munterer Situationswirkung! Was hilft aber dem Schmarren von ungesäuertem Mazzeteig alles Schmalz, wenn ihm die innere Beize des dramatischen Sauerteiges fehlt, des komischen Humors? Wenn ihm das Komödiensalz, der phantastische Witz mangelt, wovon die Pastete kaum an der Oberfläche ein Körnchen verräth, geschweige dass sie davon durchdrungen, mit solchem Salze durchwirkt wäre! Den Mangel der Geschmackseinheit ungerechnet, infolge der völligen Baarheit an einer das Ganze durchsäuernden poetisch-philosophischen Fabelmoral. Fahren wir indessen fort, dem „wunderbaren Sagen"-Backwerk vom Vater Baco zuzusprechen; vielleicht schmecken wir doch noch den magischen, das ganze Zaubergebäck durchsüssenden und durchwürzenden Sagenduft heraus!

Empfänden wir etwa einen Hauch davon in der von Tieck als siebente bezeichneten Scene, in welcher die drei Doctoren, Burden, Mason und Clemens, das müssigste und langweiligste Bühnenkleeblatt, nächst den drei Widertäufern in Meyerbeer's Propheten, sich von der bevorstehenden Disputa zwischen dem Oxforder Zauberer Baco und dem Deutschen, von Kaiser Friedrich II., wie ein Disputir-Wunderthier, auf Reisen herumgeführten Scholasten mit dem französischen Vor- und dem holländischen Zunamen — sich, aber nicht uns unterhalten? Oder in dem Auftritt, wo ein Constable mit Warren, Ralph, Ermsby und Miles, als abgefassten Kneipen-Raufbolden und Stänkerern daherkommt, entschlossen, die ganze Kluppe, sammt ihrem Oberhaupt, dem Prinzen Ralph von Wales[1]), in's Loch zu werfen? Oder in Miles' Reim-Klöppeln, als Ersatz für seinen weit ergötzlicheren Trommelschlägel in der oben gedachten 'Famous History of Fryer Bacon'?

---

1) Miles. Er ist Prinz von Wales,
Das Haupt unsrer Gregis

Oder röchen wir das köstliche Sagen-Aroma aus Doctor Mason's Gastmahl heraus, wozu er die drei Cavaliere, nachdem er die Sachlage von ihnen erfahren, bittet? Nicht ein Atom poetischen Humors und dramatischen Einklangs in's Ganze schmecken wir in dieser, an sich, als Situation wohl verwerthbaren, durch die Schaalheit der Behandlung aber genusslosen Zwischenscene. Wie gering bleibt nicht auch die dramatische Ausbeute bezugs der achten, ihrer Situation nach, so ergiebigen und gebrächen Scene! Des Prinzen über Lacy, ob dem am Freunde und Gebieter verübten Verrathe, geschwungenen Dolch wendet Margaret's offenes Bekenntniss ihrer Liebe für Lacy, und ihre freie, herzhafte Uebernahme der Schuld auf ihr zärtliches Haupt von dem Geliebten ab.[1] Geschieht das aber mit jener Leidenschaftsgewalt und Sprache, die solchem Pathos in solchem Conflictmomente zukommt? Ueber das Liebliche, Einschmeichlerische, Holde, in einigen Tönen rührend Innige[2]) bringt es Margaret's Affecterguss und Seelenschwung, mithin über das Mittelmaass des dramatisch-pathetischen Liebesausdrucks, der kühnbeherzten, muthbeseligten, Alles auf's Spiel setzenden Liebesbegeisterung nicht hinaus. Des Prinzen Apostrophe an sich selbst voll Hochgefühl besiegter Leidenschaft[3]) schön und ergreifend! Aber mit dem nun fessellosen Vorsatz der Werbung um Prinzessin Eleonorens, seiner spanischen Braut, beglückungs-

---

Und Filius Regis,
Drum sehet mir schön drein,
Er ist Heinrich's Söhnlein.

He is great Prince of Wales
The chief of our gregis
And Filius Regis:
Then ware what is done,
For he is Henry's white son.

"White son": „weisser Sohn", „weiss" bemerkt Dyce (I. p. 104 n.), ist ein bei unsern alten Scribenten herkömmliches Liebkosungs-Beiwort: „Withe is an epithet of endearment, common in our old writers".

1) Marg. Ich war's, mein Prinz, der fehlte, Lacy nicht.

2) Marg.
Der Liebe Macht siegt nur durch Zärtlichkeit,
Nicht Lacy, holder Eduard, mich lass sterben,
So endet beiden, dir und ihm die Liebe.

3) Edu. Der Prinz von Wales hat ganz sein Herz bewahrt
Und überlässt dem Grafen die Geliebte. —

volle Liebe [1]) — wie tief drückt dieser, auf Bräutigamsflügeln sich entschwingende Entschluss jenen Entsagungshochflug herab! Bis auf's Mittelmaass eben wieder einer blossen prinzlichen Liebeslaune; wo nicht eines blossen Verdrusses ob getäuschter Liebeslust — die bekannte Traube, die dem Entsagungsfuchs so hoch hängt, dass er sie mit seinem schwungvollsten Hochgefühl zu erreichen, sich nicht dürfte schmeicheln können; die er daher, als zu sauer für ihn, dem Freunde gönnen mag.

Was in aller Welt hat der nun zunächst zwischen dem Mönch Bungay und unserm Landsmann mit französischem Vor- und holländischem Zunamen, Jaques Vandermast, entbrannte Wettkampf über den höheren Werth: ob der Pyromantik (Feuermagie), ob der Geomantik (Erdmagie) — was hat diese vor Kaiser Friedrich II., den Königen von England, von Castilien und dessen Tochter, Prinzessin Eleonore, von zwei scholastischen Kampfcapaunen ausgefochtene Disputa — was in aller Welt mit den overplots oder underplots des Bacoschauspiels, insbesondere mit dem Hauptthema, mit Baco's Zaubermeisterstück, dem Erzkopfe, Englands Schutzwall-Palladium, zu schaffen? Was in aller Heiligen Namen, mit dem Erzkopf, des Stückes Metallkern, das Bellachini-Kunststückchen, zu schaffen, das jeder von den beiden Wettkämpfern vorgaukelt? Was Mönch Bungay's heraufbeschworner Baum der Hesperiden sammt feuerspeiendem, die goldenen Aepfel hütendem Drachen? Was Vandermast's Paroli-Zauberkunststück: der von ihm, behufs Abreissung der Zweige und Abbrechung der goldnen Früchte, citirte Hercules? Was hat all die Gaukelei mit Baco's Erzkopf und mit Englands, diesem solidarisch haftpflichtigen Erzwallgürtel gemein? Hercules bricht drauf los, goldene Zweige und Früchte, was Zeugs hält. Der Oxforder Teufelsbanner kann's nicht hindern, muss dem Deutschen gewonnen Spiel geben, der nun, siegfrohlockend, von Englands König, Henry III., den goldenen Lorbeerkranz erlangt [2]), als

1) Edu.
Wir sind nun wieder Freund, Lacy, drum schnell
Mit mir nach Oxford, dort ist heut der König
Und bringt für Eduard Spaniens Leonore.
Gretchen, ich reise fort, die Braut zu sehen . . .

2) Vandermast.
Mag Oxford, Cambridge nur in Zeiten suchen

Ehrenretter der deutschen Zauberkunst und Wissenschaft, der deutschen Mantik, Pyromantik, Romantik; als Ehrenretter vor Allem der deutschen, in des Breisgauer Franziskanermönchs Berthold Schwarz, Schiesspulvererfindung geweissagten Krupp-Romantik, dieser Pyromantik κατ᾽ ἐξοχήν; der Alles niederblitzenden, alle Zweige des Hesperidenbaums mit seinen Milliarden von goldenen Aepfeln niederbrechenden, pyromantischen Herculeskeulen aus Stückmetall, die mit des Vaters von Hercules, mit Jupiter's Donnerkeilen und Wetterstrahlen dreinschlagen, dass den mit unfehlbaren Bannstrahlen schreckenden Bungay's und Teufelsbannern die Unfehlbarkeit in die Hosen fällt. Kein Frater und kein Pater Baco wird's verhindern; mag auch der Baco in Greene's vor Nationalitätseifersucht neidgrünem Baco-Bungay-Zauberstück dem Hercules das Handwerk legen und dem deutschen Wettstreiter die ehrlich errungenen pyromantischen Lorbeern entreissen. Dieser Sieg ist dem Baco so gewaltsam angeflickt, wie dem Stücke. Beim Auskehren wird sich's finden. Warten wir's nur ab! Jetzt lässt der Lorbeerkronenräuber den Sieger über seinen Collegen in der höllischen Schwarzkunst, über Bruder Bungay, lässt der Oxforder Hexenmeister unsern Landsmann, Kaiser Friedrich's II., für Ludwig Tieck unerforscht gebliebenen „gelehrten Freund" vom heidnischen Teufel Hercules huckepack nach Habsburg zurücktragen. [1]) Am Ausgang wird sich's zeigen: Wen der Teufel — schlimmer für einen Deutschen als nach Habsburg zurück, — Wen er dahin trägt, wo der Pfeffer wächst: Piper, et quiquid chartis amicitur ineptis — wohin ein Baco, der, wie sein Dichter, wie Greene, in schwachseliger 'Repentance' endigt, nicht vom Teufel Hercules spedirt zu werden, nein, wohin ein solcher Baco auf allen Vieren zukreuze zu kriechen,

---

Den Mann zu finden, der in Kunst uns gleicht,
Ich hab in Padua alle stumm gemacht,
Auch die in Siena, Florenz und Bologna,
Rheims, Löwen und dem schönen Rotterdam,
In Frankfurt, Lüttich und in Orleans:
Heinrich, will er gerecht seyn, muss mich nun
Mit Lorbeer krönen so wie alle thaten.

1) Baco.
Du, Hercules, den Vandermast gerufen,
Nach Habsburg trage uns den Deutschen schnell.

verdammt ist; wie die Blätter des „wunderbaren Sage“-Spiels, dessen Held er ist, zu den Düten geworfen zu werden verdienen, für piper et quidquid chartis amicitur ineptis — eine Bestimmung, die das einheits- und mittelpunktslose, in seine durch blassen Humor und bleichen Leidenschaftsausdruck grauwelken Blätter zerfallene Stückwerk diesen selbst anweist.

Zwischen Vandermast's Abfahrt mit dem Heidenteufel Hercules und dem Zaubergeist des Erzkopfs rauschen noch zwei solcher losen, fliegenden Blätterscenen: Prinz Eduard's Zusammentreffen mit seiner Prinzessin-Braut Elinor in Brazennose, gegenwarts der erlauchten Potentaten-Gesellschaft, für welche Bruder Baco ein lucullisches Zaubermahl in seiner Hexenküche zu bereiten ging. Bräutigam und Braut schmelzen einander in die Arme.[1] Der Prinz schmilzt zugleich vor Bräutigamswonne aus dem Leim seiner mit Margaret durchzuspielenden Liebesrolle, die doch von Anfang herein seine schwärmerische Liebesmelancholie als Grundklang angab. Er spielt eben nur, je nach Situation, mit beiden Liebesstimmungen, der Einheitslosigkeit und Zerfahrenheit seines dramatischen Charakters entsprechend.

Nach seinem lucullischen Zaubermahle macht der Teufelsküchenmeister, Baco, den hohen Gästen zwar mit einem frugalen „Gelehrten“-Imbiss, bestehend aus einer Schüssel Brühe und einem Näpfchen Salz, den Mund wässrig. Kaiser und Könige verziehen aber den wässrigen Mund beträchtlich über den schlechten, mit des Zauberküchenjungen, Miles, noch wässrigeren Witzen gewürzten Spass; im Begriffe ihrer allerhöchsten Entrüstung über das Salz zur Wassersuppe, dessen sich Miles' Witzwassersupper zugunsten der Brühe, gänzlich entäusserte, durch ihr Mundwasser

---

1) Edu.

Eleonore, süsser Anmuth Blume,
Der Stolz und Schatz der üppigen Natur
Willkommen, Albion, du reizend hohe . . .

Eleon.

Tapfrer Plantagenet, Heinrichs erhabener Sohn,
Du Inbegriff von Leonorens Wünschen,
Dir war ich hold, bevor ich sah, jetzt lieb ich,
So wie ich in so kurzer Zeit vermag,
Doch so, dass keine Zeit dies So zerbricht
Und dann empfang als deine Eleonore.

Ausdruck zu geben.[1]) Rückt nun der Zauberkoch und Zauberwirth zugleich, rückt Baco mit den prästigiatorischen Wunderschüsseln, voll herrlichster Leckerbissen der schwarzen und weissen Magie, wirklich hervor? Nun macht er Kaiser und Königen mit einer pomphaften Schilderung solcher Schüsseln den Mund erst recht wässrig; anstatt diese auf Einen Schlag vorzusetzen, wie Dr. Faust dem Kaiser Maximilian, zu Leipzig, oder Albertus Magnus im Jahre 1248 dem Kaiser Wilhelm von Holland[2]) zu Cöln, am Weihnachtsfeste, eine Speisetafel vor die Lippen zauberte, die Baco's in Aussicht gestellte buchstäbliche Mundschüsseln zum Tantalus-Gastgebot herabsetzt. Eine Speisetafel mit Schüsselgängen, unter denen sich die Speisetische sämmtlicher Kaiser Roms vor Ehrfurcht gebeugt und gebogen hätten; und vor welcher des grössten Fresser-Kaisers, des Vitellius, Speisetisch mit allen Schüsseln, darauf der famose Schüssel-Kriegsschild an der Spitze, anbetend in die Kniee gesunken wäre. Alberti Magni, des Zauberers Baco, ihn an Zauberkunst und Wissenschaft hochüberragenden Zeitgenossen, dessen Kaiserspeisetafel prangte zu einer Jahreszeit, wo Alles vor Frost starrt, in einem Alcinous- oder Adonis-Garten voll üppig belaubter, von duftigen Blüthen und würzreichen Früchten „überbunt glühender“, von Nachtigallengesang, als himmlischer Tafelmusik, durchschallter Baumgänge. Albertus Magnus, den müsste Greene seinem Oxforder Zauberer, als deutschen Wettkämpfer, entgegenstellen; nicht einen aus der Luft gegriffenen französisch-holländischen 'German', einen Jaques Vandermast aus Habsburg, eines Schattens Schatten, dem unser trefflicher Tieck, wie seinem eigenen, nachgelaufen und den zu erhaschen er sich ausser Athem gehetzt. Albertus Magnus, der hätte seinem Baco gezeigt, quid distent aera lupinis; dessen Erzkopf hätte den Erzwall nicht kreuzkriecherisch unter das alte Eisen geworfen. Hätte? Hat sein bis auf den heutigen Tag noch fortzauberndes, in deutschen Eisenköpfen fortarbeitendes Erzgehirn den ehernen Wall denn nicht wirklich, ingestalt eines

---

1) Kaiser.
Wie, übermüth'ger Mönch! verspott'st Du Könige? . . .
Und giebst uns Speisen, die nur Knechte essen?

2) Als Gegenkaiser gegen Conrad IV. von Papst Innocenz IV. aufgestellt.

von ehernen Geschützen starrenden, unüberwindlichen Festungsgürtels, zustande gebracht? Einen Erzwall, hinter dem das ganze deutsche Volk steht, wie aus Kanonengut gegossen, mit einem Erzoberhaupt, das allen weltlichen wie geistlichen Mächten die Stirne bietet.

Greene's Baco braucht noch ein zehntes Zwischenspiel, das müssigste und überflüssigste von allen, bevor er den verhängnissvollen Erzkopf in Angriff nimmt. In diesem zehnten Zwischenspiel bewerben sich zwei Stegreif-Freier, Lambert und Serlsby, beim Förster, um Margaret, die Beide mit einem Korb, in den sie sich theilen, heimschickt. Kaum ist das geschehen, erhält Margaret ihrerseits einen Korb von Lacy, inform eines Absagebriefes mit einer die Pille vergoldenden Hundertpfund-Note. Der Brief sagt ihr rundweg den Liebeshandel auf, da Lacy inzwischen eine spanische Dame zur Gemahlin aus dem Gefolge der Prinzessin Eleonore sich erkieset, eine Herzensdame, nicht weniger schön als Margaret, und dabei „edel und reich", was sie, Margaret nicht ist. Margaret ruft: „Ha, wilde Ate, Lenkerin des bösen Schicksals, Die mit dem Schlangenhaar Fortuna fesselt!" schenkt dem Boten die hundert Pfund, und schwört sich vomfleckweg zur Klosternonne. [1]) Erschrick nicht, Leser! Die „wilde Ate" — unter uns gesagt — weist sich später als eine wilde Ente aus, die Lacy als verkappte, in eine Probe-Briefente verlarvte ballon d'Essai-Brieftaube hat fliegen lassen, um Margaret's Liebe zu prüfen! Lauter Motive wie die Seifenblasen, die, eine nach der andern, platzen: die, eherne Seifenblase, der Erzkopf, nicht ausgenommen, der in der eilften Scene — platzt, genau so, wie in der oben erwähnten Baco-Bungay-Legende; nur dass die eilfte Scene keine eilfte Geisterstunde ist, wo es so recht geisterlich zugeht; wo vielmehr die Geister vor Miles' von allen guten Geistern des Witzes und Humors verlassenen Spässen, noch in der zwölften Stunde reissaus nehmen, und den Erzkopf, vor Schrecken über den auf seine „Nase" von — Miles? — Bewahre! von Tieck auf des Erzkopfes kolossale Nase gerissenen deutsch-

---

1) Denn ich will schnell zum hohen Fremingham,
Als Nonne will ich dort den Schleier nehmen.

lateinischen Kalauer: 'Maecenase dite regibus'[1]), — der Schlag trifft, dass er, der Erzkopf, wie mit dem Auctions-Hammer[2]) parcellirt, in Stücke zertrümmert, zu Boden stürzt. Der aus dem Schlaf emporgeschreckte Zauberköpfschmied flucht dem Miles seinen schlechten, von Tieck glänzend, aber für Oxford um so beschämender ausgewetzten Kalauer, der am ganzen Unglück schuld ist, und England um seinen Erzwall bringt, als Kains-Brandmal auf den schafsköpfigen Schädel:

„Umschweifend geh, und wandre durch die Welt,
Und stirb, ein Vagabunde auf der Erde!"[3])

Als kalauerndes Mitglied einer fahrenden Philologen-Versammlung. Baco's Fluch geht aber, leider, erst in der vorletzten, in der XV. Scene, in Erfüllung. Zuvor treten noch allerlei weitläufige Scenen auf: Die zwölfte, die obligaten Potentaten heranführend, die Prinz Eduards und Graf Lacy's Abenteuer mit dem schönen Mägdlein von Fressingfield allerliebst finden, ferner Prinzessin Eleonore's stereotyp liebenswürdiges Eingehen auf Alles, was sie der Scene an den Augen absehen kann; in diesem Augenblick also, auf den innigen Wunsch der zwölften Scene: dass Margarets und Lacy's Vermählung zugleich mit der ihrigen,

---

1) Maecenas, atavis edite regibus.
Hor. Od. I. 1. V. 1.

Miles' englisch-lateinischer Kalauer lautet: „What a goodly head it is and a nose. You talk of nos autem glorificare („Uns aber verherrliche!"); but here is a nose, that I warrant may be called 'nos autem populare for the people of the parish ('populare' nicht „verwüste", sondern „vervölkle", „verpöble" oder „verpople". Tiecks Verdeutschung kalauert Miles' nos-nose recht spasshaft um, und dreht dem Maecenas eine so übersetzungsfertige deutsche Nase an, als wäre des Erzkopfs riesige Erznase von Wachs, wie den römischen, bekanntlich aus Wachs geformten Ahnenbildern des Stammvaters alle Maecene und Maecenasen, aus den Gesichtern gestohlen, was Tieck's deutsch-lateinischen Erzkalauer noch facetiöser macht, und ihn würdig erscheinen lässt, unter den commentatorischen Adnotationen zu Horazen's heraldischem Vers: 'Maecenas atavis edite regibus', als Tüpfelchen über dem J. zu gelten.

2) Die Theateranweisung schreibt vor: „eine Hand erscheint, die den Kopf mit einem Hammer zerschlägt".

3) Baco.

Villain, avoid! get thee from Bacon's sight
Vagrant, go roam and range about the world,
And perish as a vagabond on earth!

Eleonorens, gefeiert würde. Ralph's stehende Witze und bis zur Sumpfartigkeit stehender Gewässer wässrigfaule Spässe gar nicht mitgerechnet, die selbst der ehrenwerthe Verfasser von „Shakspeare's Zeitgenossen", deren Stücke, Goethe's Anweisung getreu nachlebend, er in Stücken wiedergiebt, in kleine Stückchen zerstückelt und zerbröckt — als „plumpe Witze", auf seiner Etikette zur „zwölften Scene" kennzeichnet. Bevor die 15. Scene, Baco's Fluche gemäss, den Ralph vom Teufel holen lässt sammt seinen schlechten Witzen, die dem Zauberer, nach Maassgabe ihrer Ungesalzenheit, den Zauberbrei der Glockenspeise, Alles entzaubernd, versalzten — kommt uns noch die dreizehnte Scene auf den Stutz; eine mörderisch langweilige Mordscene. Die Mär von den Schildbürgern im Volksbuch würde sagen: eine „gedippeldoppelborte" mörderisch langweilige Mordscene, vonwegen des paarweisen Doppelmordes. Einmal: jener zwei Landedelleute, richtiger Landeselleute, die wir in der 10. Scene von Margaret, dem „Freierbrodkorbgesetz" zufolge, mit einem demgemässen Korbe heimschicken sehen; Lambert und Serlsby mit Namen, und die, bei der Theilung des Korbes in Hader gerathen, sich nun gegenseitig die Hälse brechen. Wo? In Baco's Zauberspiegel. Vom Magier auf Wunsch von deren Söhnen, zwei Oxforder Studenten, gezeigt, die nun, so wie sie ihre Väter im Zauberspiegel sich einander todtstechen sehen, mit Rappier und Dolch flugs die Erbschaft dieses Wechselmordes antreten, und sich gegenseitig, vor dem Zauberglas, Lambert jun. und Serlsby jun., abkehlen. Was meinst Du, Leser! Wie Ulysses vielgeprüfter Leser! πολύτροπε! Was meinst Du zu diesem Gedoppeldoppelborten Eselsspiel? zu diesem quadrigeminorum asinorum grünen Pfingstesels-Zwischenpiel? als Vieresel-Turnier, ausgehend in ein apollinisches Festeselabschlachten, von des Musengottes Lieblingsthieren [1], zu seiner erhöhten Lust, an und von ihnen selber vollzogen! Zauberer Baco aber nimmt es au tragique. Seit seinem Pech mit dem verschlafenen Erzkopf, seit jenem Schlafmützenunglück, leidet der bankbrüchige oder kopfbrüchige Oxforder Magier an einem unheilbaren Spleen. Er zerschlägt nun auch den Zauber-

---

1) Pind. Pyth. X. 6.

krystall des Unheilsspiegels [1]), angesichts seines Collegen Bungay, post festum asinorum.

An Erfindsamkeit fehlt es dem Dichter dieser unverantwortlichen Episode nicht; leider nur an zerfahrener, loddriger, äusserlich hantirender Erfindsamkeit nicht. Er wollte das Unheilvolle des Zauberglases, tanquam in speculo, vor Augen stellen, im Zwecke der 'Repentance', der Busse des durch Teufelskünste befleckten, aus Ruhmsucht höllenmächtigen Nekromanten; im Zwecke einer dramatischen Katharsis, als Teufels-Absage, die, unangesehen dass diese nicht in sich, nicht dramatisch, nicht durch das ganze Stück hindurch, beursacht und begründet, und nicht aus dem Erzhauptgedanken entwickelt, sondern aus allerhand episodischem Kram zusammengeflickt erscheint — einer Katharsis, die ausserdem in eine kirchlich dogmatische Misere und in ein Michel Bernays'isch kathartisches Miserere verläuft, das auf den Actionshelden der tragischen Idee als 'Purganz' wirkt, dergestalt dass seinem Kampfes- und Leidensheroismus das Herz purgatorisch in den tragischen Schuh oder Stiefel fällt. Der Wissenschaftsheld, der Erkenntnissheld muss sein Schicksal so heroisch auf sein Haupt nehmen, wie der Thaten- der Frevelheld. Mag der wissendurstige Forscherheld, als Vorkämpfer der Menschheit, mag der Erleuchtungsheld am Acheronta movebo luciferisch zerschmettern, wie Prometheus; mag er aus dem Teufelsbündniss, um sein, trotz Hölle und Teufel, göttliches Kämpfen und Ringen nach Erkenntniss, mithin, letztgültig, nach Befreiung vom Teufel — mag er aus dem Zauberbündniss verklärt sich aufschwingen, mit dem Kampfesschweiss als Märtyrerperlenkrone auf der Stirne; wie Faust oder, in philosophisch poetisch tiefster Erfassung der Zauberidee, als einer symbolischen Hülle des gewaltigen, das Zeitverständniss überflügelnden und in seine gedankenmächtige Sphäre heilvoll bannenden Forschungsgeistes, mag der Wunderheld eines solchen Zauberstückes, nach vollbrachtem, nicht frevelstiftendem, sondern freveltilgenden Befreiungs-Sühnewerk, den Zauberstab zerbrechen, wie Prospero: so wird er

1) Vernichtet sey das Glas und alle Bildung,
Die dem Krystall den Zauber eingeflösst.
(Er zerbricht den Spiegel)

in allen diesen Fällen, aus seinem Zaubergeisterreich in einer dramatischen Glorie hervorgehen, vor welcher die in kirchlich mittelalterlicher Phantastik festgebannten „wunderthätigen Magier“ der spanischen Zauber-Komödie zu elenden Mönchsfratzen zusammenschwinden, die ihrerseits wieder ein Magier-Bussmönchspiel, wie Greene's Baco-Bungay, durch die Magie der Compositionskunst zu einem wirren, chinesischen Teufelsschattenspiel in der Gauklerbude spottet. —

Zwischen Ralph's Kragen und des Teufels Kralle wirft sich noch die 14. Scene mit Margaret's Klostergelübdebruch, den sie, in Nonnentracht, vollzieht auf Lacy's Versicherung hin, das Absagebriefchen mit den hundert Pfund sey nur ein Senkblei gewesen, um die Tiefe ihrer Liebe zu ergründen. Als ob die von einem Geliebten, durch ein solches befleckendes Misstrauen und Aufdieprobestellen erfahrene Kränkung für ein edles, zartfühlendes Mädchenherz nicht im Verhältniss der Tiefe ihrer Liebe zunähme und, als vergessen und vergeben, mit Herz und Hand belohnt werden könnte! Alles schwächlich, Alles mittelmässig, gesinnungskleinlich, gemeinwirklich, idealitätslos, im Innersten kläglich, antipoetisch. [1]) In solchen entscheidenden dramatischen Austragmomenten tritt die Gewöhnlichkeit, das Niedrige, Schwachselige, Sittlichhaltlose und Befleckte des Dichtercharakters, ihm unbewusst und als seine Nemesis, zutage; von Gleichgearteten nicht empfunden. Ja solche Motivirung und Schlichtung — poetisch gewürdigt, erbärmlich, verwerflich, jedenfalls erzprosaisch und alltäglich — von der sympathischen Aesthetik wird sie als eine psychologisch wahre, naturgetreue, aus dem Ewigweiblichen des Mädchenherzens seelenkundig entwickelte Lösung geliebkost und

---

1) Lacy. Im Ernst denn, will Margarethe Nonne werden?
Marg. Ich that ja das Gelübd' und das muss bleiben.
Ermsby.
Gott, oder Lacy, wer gefällt Dir mehr?
Nonne zu werden, oder Lacy's Frau?
Marg.
Das Fleisch ist schwach — — —
Will er mein Gatte seyn, so wähl' ich Lacy.
„Das Fleisch ist schwach“ und die Seele nichts wie Fleisch, wo soll da der Geist weiblichen Seelenadels herkommen?

gepriesen! Unseres Empfindens, hätte ein wahrhafter Dichter, **durch Genie** und Charakter gleichberufener Dichter, den Lacy, **Grafen** von Lincoln, seine Liebesprobe durch die hochsinnige **Beharrung** der in ihrer Liebesunbedingtheit geschmähten Försterstochter, bei ihrem Weltentsagungsentschlusse aus Seelentrauer ob der Entweihung der Liebesheiligkeit, büssen lassen. Oder ein solcher Dichter von Herzen und Gesinnung aus, ein solcher auf die Idealität, die Poesie der Läuterungsleidenschaften, der Antriebe und Entschliessungen gestimmte Dichtergeist hätte die Verwickelungsfäden vorweg auf eine poetische Entwickelung hin gesponnen und geknüpft. Die Motive hoher, idealer, in jedem Stande gedeihender Naturen erfolgen eben nach einer von der Motivation, dem Triebfederspiele in durchschnittlichen Alltagsmenschen verschiedenen, ja entgegengesetzten, und gerade deshalb wahrhaft menschlichen, der Menschheitsidee gemässen Psychologie, ohne Schädigung der Einfalt. Naturunschuld und Naivetät des Charakters, ja als dessen Verherrlichung und Vollendung. Von dieser Psychologie gewahren wir bei den Dramatikern der Shakspeare-Vorschule kaum eine Regung, geschweige ein klares Compositionsbewusstseyn. Am schlagendsten erscheint dies an den dämonischen Figuren in den Dramen dieser Dichter, die entweder zu Carricaturen ungeheuerlicher Schandthaten und Verbrechen sich verzerren; oder, bei den minder Begabten von geringer Phantasiekraft und Kühnheit, zu blossen Sündenböcken herabsinken, deren Schuldreinigung darin besteht, dass sie die Bockshaut abstreifen, und als räudige oder reuige Schaafe sich enthüllen. Wie seine erlesenen Schicksalsopfer, so lässt der ächte Dichter auch seine Verbrecherhelden, als Kehrbilder des von Hamlet gefeierten Menschheitsurbildes [1]), als gefallene Erzengel gleichsam, im Aether einer idealpoetischen Psychologie glänzen, im Schimmer des himmelentstürzten Morgensterns prangen.

Nun versetzt die 15. Scene dem Teufel einen Stoss in die Rippen, dass er die 14. hole. Er aber lässt diese fahren und

---

1) „Welch ein Meisterwerk ist der Mensch! wie edel durch Vernunft! wie unbegrenzt an Fähigkeiten! in Gestalt und Bewegung wie bedeutend und wunderwürdig, im Handeln wie ähnlich einem Engel! im Begreifen wie ähnlich einem Gott! die Zierde der Welt! das Vorbild der Lebendigen!" (II. 2.)

greift nach Ralph, der die Scene zu einer Galgenfrist von vierthalb Seiten posselt, bis ihn der Teufel auf seinen Rücken setzt, behufs des stehenden Teufelsrittes, den der 'Vice' im Moralplay ausführt, zu Miles' grösster Verwunderung und Belustigung. [1])

In der 16. Scene, der Schlussscene, da endlich schwingt sich der Erzzauberer Baco, nachdem er — figürlich gesprochen — den letzten Teufel als sein Reitthier, den Reueteufel citirt hat, auf dessen Kruppe, von welcher herab er angesichts der hohen und höchsten Herrschaften zunächst den Priestersegen der königlichen, zwischen dem Prinzen von Wales und der spanischen Prinzessin Eleonore geschlossenen Ehe feierlich ertheilt, worauf er dem Könige, Henry III., Englands Segensherrschaft unter Cynthia-Elisabeth's Scepter prophezeit, über seiner mythologischen Cynthia-Verherrlichung [2]) die erzüberdauerndste Glorie ihrer Regierung zu weissagen vergessend, die selbst das aes triplex von Englands seeumfluthetem dreifachen Erzwall überdauert: seine Flotte, seine Kohlengruben, und seine Bürgerfreiheit — die Glorie: dass unter ihrem Scepter der von allen Welttheilen und Menschengeschlechtern gefeierte Genius erstehen und ihre Regierung durch poetische Schöpfungen verherrlichen werde, die Welt durch alle Zeiten zu erleuchten und zu entzücken berufen, wenn

---

1) O das ist wunderlich genug, dass ein Mensch auf dem Rücken des Teufels zur Hölle reitet (der Teufel geht brüllend mit ihm ab).

2) Apollo's Heliotropion then shall stoop,
And Venus hyacinth shall vail her top;
Juno shall shot her gilliflowers up,
And Pallas' bay shall' bash her brightest green;
Ceres' carnation in consort with those,
Shall stoop and wonder at Dianas rose.
(And — fügt Ralph hinzu — at the brazennose.)
„Apollo's Heliotrop wird sich verneigen,
Und Venus Hyacinthe vor ihr bücken,
Der Juno Nelke wird den Schmuck verlieren
Der Pallas Lorbeer, noch so grün, erkranken,
Und Ceres Farbenglanz mit diesen allen
Vor Cynthia's Rose knieend niederfallen."

„Und" — würde Tieck Ralph's Schlussreim übersetzen:
„Anbetend knien vor Cynthiase,
Und vor der Rose ihrer Kupfernase.

längst Englands aes triplex, seine drei Erzwalle, in Staub dahingesunken sind. Grosse Reiche vergehen; grosse Genien bestehen. „Er gehört nicht Einem Zeitalter, Er gehört allen Zeiten an" 1) — So ergänzt sein Zeit- und Berufsgenosse und die Berufseifersucht in Bewunderung läuternde Nebenbuhler — ergänzt Ben Jonson, des Friar Baco Cynthia-Weissagung vom Rücken des Reueteufels herab, der mit ihm zur Hölle der schwachherzigen Busshelden eines zauberlosen Repentance-Zauberstückes trabt. —

Wie seichte Untiefen voll Klippen und Sandbänke, unter dünner Wasserfläche trügerisch versteckt, vom Schiffer am sorgfältigsten und genauesten untersucht werden; ähnlich sollte unsere eingängliche, ausser allem Verhältniss zu dem Werth von Greene's, als sein vorzüglichstes Bühnenwerk, gepriesenem Zauberspiele, ausführliche Zergliederung die Riffe und Scheeren aufs einzelnste warnungsvoll verzeichnen, die, von täuschendem Wellengekräusel flach überrieselt, so manchem kritischen Schiffchen gefährliche Lecke beibrachten, und so manches wohl auch mit zerbrochenen Gliedern auf den Sand setzten.

Für diese Ausführlichkeit der Erörterung des Baco-Bungay-Schauspiels sollen Greene's anderweitige, an dramatischem Werthe ungleich geringhaltigere Stücke den Leser durch die Kürze der Erläuterung schadlos halten. Eine Hand voll deckenden Staubes auf ihr bleichendes Gebein geworfen, wird der Todtenehre genugthun, und die etwaige Seele ihrer fraglichen Manen der ewigen Ruhe empfehlen. Licebit, injecto ter pulvere, curras.

A looking Glass for London and England.[2])

(Ein Spiegel für London und England.)

Ninive in einem Lasterpfuhl, in Sündenscheul und Greuel versunken bis über die Ohren, das ist der Spiegel, der Buss- und Pönitenzspiegel, der London und England, behufs Bekehrung

---

1) „Triumph my Britain! thou hast one to show,
To whom all scenes of Europe homage owe:
He was not of an age, but for all time."

2) Made by Thomas Lodge Gentleman, and Robert Greene. In artibus Magister etc. 1594 4⁰ b. l. Die zweite Auflage, 1598 4⁰ b. l. Wiederholt gedruckt 1602 und 1617. Ein Exemplar der Ausgabe von 1594, das vielleicht einzige, das vorhanden, ist im Besitze des Herzogs von Devonshire.

und Zerknirschungsreue, vorgehalten wird. Vorgehalten? Als dramatische Darstellung von Ninive's Schicksal? I wo! London und England, Beide werden mit der Nase auf den Spiegel gestossen, dass derselbe in drei Dutzend Stücke, als act- und scenenlose Auftritte, splittert; jedes Stück ein speculum ani und cunni, eingeführt in die inneren, mit allen Laster-, Verbrechen- und Sünden-Schwären bedeckten Höhlen und natürlichen Oeffnungen Ninive's und seiner Bevölkerung; von König Rasni bis auf den perennirend besoffenen Schmiedelehrling, Adoni, herunter, als Vertreter, inkraft seines ständigen Affen, von Darwin's Menschheit und deren Ursprung. Jedes der Spiegelstücke wird als solches Höhlenspiegelchen eingeführt: Die specula ani, vom kleinen Propheten Oseas, im Rücken je einer Scenengruppe, den betreffenden Personen an Ort und Stelle eingeschoben; London und England alsdann bei den respectiven Nasen gefasst und diese nachgeschoben in das eigens für sie bestimmte looking glass. Ecce, vide! schau, lug, guck, potz Velten videte! Die specula cunni applicirt der kleine Prophet Jonas, den zu diesem Zwecke der Walfisch ausspeit [1]), nachdem der Prophet mit dem ihm vom Engel als speculum caveae abdominis eingehändigten Spiegelstücke des Ungeheuers Bauchhöhle drei Tage und drei Nächte untersucht hat, und nun mit Grauen und Entsetzen gewahr wird, dass dieselbe nicht entfernt das Sündenmaass der Königin Remilia, König Rasni's Schwester und Gemahlin, und noch weniger das der Königin Alvida, dessen zweiter Gemahlin zu fassen vermöchte, die Ninive's Herrscher nächst seinem Premier Radagon, aller Schanden Inbegriff und Ausbund, ihrem Gemahle, dem Könige von Paphlagonien entrissen; angesichts von Königin Remilla's verkohlter Leiche, die für ihre Ninive-Sünden, während der mit Ihrem Bruder von den Magiern vollzogenen Trauung, vom Blitz, bei offener Scene, erschlagen worden.[2])

Laut Anweisung des Engels, der ihn aus dem Judenland

---

1) ('Jonas, the prophet is cast out of the Whales belly upon the stage'.)

2) Rasni.

— — blessed be this day where Hymen hies
To join in union pride of heaven and earth.
(Lightning and thunder wherewith Remilla is strooken.)

(Jewry) im Fluge nach Ninive versetzt hat, schreibt Oseas alle Schandthaten und Greuel, die sich vor ihm als Scenen abspielen, auf eine Tafel, um diese bei seiner Rückversetzung nach Jerusalem, angeblich den Juden zur Warnung, vorzulesen.[1] Im Grunde aber — den Busssack schlägt man, den Esel meint man — um sie, nicht den Juden in Jerusalem, behüte! — um sie den „blonden Juden" in London, als looking glass vorzuhalten. So sitzt denn Oseas da auf dem Markt in Ninive, und trägt die vor ihm in Spielscenen sich abrollenden, von Ninive's Auswurfsgruppen aller Stände und Klassen, Königen, Königinnen, Baalspfaffen, Richtern, Bürgern, highlife, mob, rabble, Clowns und Ruffians, guckkastenartig vorgestellten Cardinallaster, in seine Tabletten ein, in gereimten Versen, die er nach jeder ihm zum Besten gegebenen Guckkasten-Lasterscene nach vorangeschickter Bussbetrachtung und Bussermahnung, mit einer Apostrophe an London verkündet.[2])

Oseas sässe noch da auf dem Bussprediger-Pot, auf den ihn der Engel hingehockt, wenn nicht derselbe Engel den Pro-

---

1) Ang.

> There shalt thou publish in her open streets,
> That God sends down his hateful wrath for sin.

2) Os.

> London, look on, this matter nips thee near.
> Leave off thy riot, pride, and sumptuous cheer.

Nach einem Wucherer- und Rückkäufer etc. -Ninive-Scenenbilde:

London.

> Take heed, these sins abound in thee . . .
> Sin reigns in thee, o London, every hour
> Repent, and tempt not thus the heavenly power.

Bei Königin Remilla's vom Blitz verkohlter Leiche*):

> — — London, look about . . .

Dass Du nicht auch in deinem Rule Britannia-Hochmuth fortsündigst bis Du schwarz wirst, wie Dein Kohlenlager, und Deine Gebeine so bleich, wie Deine Kreidefelsen. Und so wird's kommen! Hier auf meinen Tabletten hast Du's Schwarz auf Weiss!

> Else God will plague and punish at the last.

Kaum streckt der von seiner, durch Ninive's König ihm geraubten Gemahlin, Alvida, vergiftete Unterkönig von Paphlagonien alle Viere von

---

*) ('strooken with thunder black'.)

pheten Jonas daher führte, der ihn ablöste, um mit dem Buss-prediger-Stühlchen, als Chaise ambulante, hinten angeschnallt, hin und her, von Ninive nach London und wieder zurück, zu rennen. Der kleine Prophet Oseas aber, der einmal im Zuge, immer hinterdrein, mit seiner Bekehrungs-Apostrophe an London, dem Concurrenten und Marktverderber, dem Walfisch-Auswürfling, Jonas, wie ein Marktschreier dem andern, dicht auf den Hacken und ihn überschreiend [1]); bis ihn 'Angel' beim Schopf nimmt und in Jerusalem absetzt, um dort zu busspredigen, und seines unaufhaltsamen Bekehrungsdranges sich zu entledigen. [2])

Jonas in Einem Laufen und Rennen durch ganz Ninive und schreiend wie besessen: Repent, repent ye, men of Ninive, repent! Und Ninive's Untergang in spätestens vierzig Tagen prophezeiend. Ninive hält sich mit beiden Fäusten die Ohren zu, und sündigt drauflos, ärger als Sodom und Gomorrha, und bereut nur, dass Allding, und leider auch das Sündigen, sein Ende hat. [3]) Königin Alvida thut ihr Möglichstes, um wenigstens Ninive's Sündenmaass überlaufen zu machen. Sie buhlt vor König Rasni's, ihres Gemahles Augen, mit dem König von Cilicien [4]), und König Rasni beobachtet das Phänomen mit der

---

sich, liest schon Oseas die betreffenden Reimverse vom Blatte, nach obligatem Aufrufe an London.

Os.

Where whoredom reigns, there murder follows fast . . .
London, behold, the cause of others wrack etc. . . .

---

1) Jonas. Repent ye men of Ninive, repent! . . .
Oseas. Look, London, look . . . beware to fall.

2) Ang.

But shalt return to great Jerusalem
And preach unto the people of God.

3) Yet they repent not.

4) Alv.

Thus should mine arms be spread about thy neck
(Embrace his neck).
Thus would I kiss my love at every beck;
etc. etc. (kiss).

Rasni.

What ails the centre of my happiness?
Was fehlt, dass ich im Centrum meines Glücks mich fühle?

stillen Forschgier eines Astronomen der Gegenwart, der die Corona, die Hörnerkrone des Mondes, bei einer Sonnenfinsterniss, oder den Durchgang der Venus durch die Sonnenscheibe beobachtet, um, wie der Astronom die Parallaxe der Sonne, um ähnlich die Horn-Parallaxe, d. h. die Entfernung des Hirschgeweihes von der geweihten Herrscherkrone, zu bestimmen. Oder wie der Astronom den Einfluss eines Kometenschweifs auf die Sonnen-Photosphäre berechnet. Mit diesem Aeussersten hat Königin Alvida das Ninive-Sündenmaass, für ganz Assyrien, nicht bis auf die Hefen, nein, sammt den Hefen ausgetrunken, so dass die assyrischen Baalspfaffen mit dem Propheten Jonas in die Wette Weh über Ninive rufen.[1] Bei diesem vereinten Zeter springt ganz Ninive, um wenigstens seine Ohren aus dem allgemeinen Schiffbruch zu retten, über Hals und Kopf, König Rasni und sein ganzer Hof vorauf und sämmtliche Unterkönige hinten nach, in den Busssack[2], aufjammernd zum Himmel[3], die 40 Tage Untergangsfrist ums Himmelswillen abzukürzen, und dem Repent-Geheul des kleinen Propheten, Jonas, und dem Vae Vae-Gezeter des Oberbaalspfaffen ein Ende zu machen. Was thut Jonas? Ninive zum Possen und seinem eigenen Buche Jona in der Bibel zum Aerger, erfleht er von Jehova die Vertagung von Ninive's Untergangs-Vierzigtagen bis zum jüngsten Gericht. Und Jehova erhört sein Flehen, schon aus Rücksicht auf die, von Jonas' mauernzersprengender Stimme gefährdete Himmelsfeste; und stundet Ninive den Untergang ad calendas graecas, dem von Ihm selber über die gottverworfene Stadt gesprochenen Vertilgungsurtel, und den Ninive-Trümmern im British-Museum in's Gesicht! So dass noch heutzutag Ninive die Häupter seiner Lieben zählen könnte und sagen: Sieh, mir fehlt kein theures Haupt! Es sey denn die vom Blitze, leider zu früh, verkohlte Königin Remilia; verkohlt, eh' sie in den Busssack kriechen und in Sack und Asche Busse thun konnte. Es sey denn König Rasni's Factotum, Günstling, Staatsminister und Ahitophel, Radagon, dessen Name eine

1) Priest — Vae, vae, vae to this city, woe!

2) ('Enter Rasni with his Nobles in Sackcloth'.)

3) Rasni. O pardon, Lord, O pity Ninive!
Omnes. O pardon, Lord, O pity Ninive!

Metathesis ist von Dragon „Drache", und den, als solchen, die Hölle unter Feuerflammen bei offener Scene verschlang. [1]) Friede seiner Asche, dem blos der Sack fehlte, um, statt in die Hölle, in den Himmel zu kommen. Es sey denn endlich der Schmiedelehrling, Adam, der in einem Sack voll Schinken und Sectflaschen Busse thut und desshalb von zwei Häschern an den lichten Galgen gehängt wird: der unschuldigste Niniviter in ganz Assyrien, und dabei eine lustige Haut, unter den lustigen Häuten der Shakspeare-Vorschule unzweifelhaft die beste Haut, nur dass diese, als wäre sie eine Lalenburgerin, von Spässen so voll steckt, wie — um Luther's Kraftwort zu brauchen — wie der Esel von F— und der auch alle Nasen lang vor Spässen platzen thäte, dass sich die Nasen einen Stockschnupfen wünschen, und sich gegenseitig einander zuhalten. Nur Königin Alvida's sündenstumpfes Stumpfnäschen schlürft Adam's Spässe ein, als „schnupfte sie Liebe", würde „Motte" in „Verlorner Liebesmühe" sagen.

Königin Alvida will sich vor Lachen über Adam's von ihm geschilderten Schrecken, bei seinem Begegniss mit einem Teufel, ausschütten — vesicae non imperat: „O Herrin" ruft Adam — „wäret Ihr dabei gewesen und hättet ihn gesehen, der blosse Anblick hätte Euch veranlasst, das Hemd zu wechseln. Ich versichere Euch, ob ich schon ein Mann bin und für einen herzhaften Kerl gelte, so hat mich meine Wäscherin doch Tags darauf einen unfläthigen Wicht gescholten." [2]) Und diese zwischen Wein und Bagger-Schlauch sich theilende lustige Haut, ihren gelungensten Spassmacher, lassen die beiden Dichter des Busspiegels für London, Greene und Lodge, so schmachvoll enden, den einzigen Niniviter, der ihren Zerrspiegel voll Zerrbilder der alten Moralplays durch einen nothdürftigen Anstrich von Aehn-

---

1) ('A flame of fire appareath from beneath, and Radagon is swallowed'.)

2) Alv. Why, fellow, wert thou so afraid?

Adam. O mistress, hath you been there and seen, his very sight had made you shift a dean smoke! I promise you, though I were a man, and counted a tall fellow, yet my laundress called me slovenly knave the next day.

Alv.

This pleasant knave had made me laugh my fill.
„Der drollige Bursch hat mich weidlich lachen machen."

lichkeit mit dem 'Vice' der englischen Moralitäten vor einem Ninive-Untergang im Ausschusströdel der Shakespeare-Vorschule retten könnte. Adam's Wortspiel: 'my hose is my castle', „meine Hose ist meine Veste" (my house is my castle) — euphemistisch für: My hose is my closet — dieses einzige Wortspiel wiegt sämmtliche Witze und Humore von Greene's sämmtlichen Gäuchen auf.

Der schlechteste Witz aber dieses, in Adam's Hose und Greene-Lodge's Repentance-Katzenjammer, in griechischer Mythologie und Bibelprofanation, in allen Sodom- und Gomorrhasünden gegen die dramatische Kunst versunkenen Lasterspiels, der elendeste Witz dieser Bühnen-Untergangs-Greuel-Farsse, ist Ninive's Rettung vom Untergang, um des puritanisch-tendentiösen Busssacks willen, der doch nur die Sackhülle des Spiegels vorstellt, des 'looking glass for London and England', und den noch zu allerletzt Prophet Jonas abtreift[1]), um den Bussspiegel dem englischen Ninive vor die Augen zu halten, damit das seines Daseyns sich noch schmeichelnde London auch in diesem Zuge, in Ninive's Nichtuntergang, seine wie aus dem Bussspiegel gestohlene Ebenbilds-Identität mit dem assyrischen London erkenne, und die ihm von Greene-Lodge, als dem englischen Oseas-Jonas-Prophetenpaar, verwilligte vierzigtägige Galgenfrist ja wahrnehme, um schleunigst in dem ihm vom Prophetenpaar über den Kopf geworfenen Repentance-Sack Busse zu thun, wie das, aus Rücksicht auf diese Busse und auf die Fürbitte des Prophetenpaars, nichtuntergegangene Ninive, aufjammernd zum Himmel in katzenjämmerlicher Zerknirschung: 'O pardon, Lord! O pity Nineveh!' — Der Hufschmiedlehrling Adam lacht sich die am Galgen baumelnde Haut voll über sein Dichterprophetenpaar, Greene-Lodge, den englischen Hosea-Jonas-Autor-Zwilling; noch am zweibeinigen Rabenpfahle wortspielend Hosea-Lodge und Greene-Jonas: Ersterem, Hosea-Lodge, seine 'Hose' als 'Castel', als Lodge (Wohnstube), anweisend, und Greene's Jonas-Prophetenthum auf das tertium comparationis, den Walfisch, gründend, dessen Leibgericht, wie Greene's, grüne

1) Jonas.

O London, maiden of the mistress Isle
Wrapt in the folds and swathing clouts of shame
In thee more sins than Nineveh contains.

Häringe sind, und der den Propheten Jonas so gierig verschlang, nur weil er ihm unter den von Jonas' Schiffsleuten diesem nachgeworfenen Häringsresten zuschwamm, wesshalb der Walfisch auch ihn, den kleinen Propheten, für einen Häring ansah und mit aufschnappte, den Propheten erst merkend, als er ihm im Magen lag und drei Tage und drei Nächte, wie Greene an seinem unverdaulichen Häring, an ihm würgte, bis er ihn, hierin freilich glücklicher als Greene, wieder ausspie.

Wie den beiden Städten Sodom und Gomorrha von Gottes Erbarmungsgnade, um die fünf Gerechten, würde vergeben worden seyn, falls sich diese fünf Gerechten in denselben hätten zusammenbringen lassen: so möge dem Autor-Consortium, Lodge-Greene, ihr Ninive-Sündenspiel um des einen Gerechten, um des Hofschmiedburschen, des Galgenmännlein, Adam, willen, von Apollo und den Neun Musen vergeben werden! Noch mehr aber um George Greene's nächsten Stückes willen:

The comical History of Alphonsus, King of Arragon,
(Die komische Geschichte von Alfons, König von Arragonien),

mit welchem verglichen, 'The looking-Glass for London', als ein bühnengerechtes Preisstück gelten darf, und als solches gekrönt und von der Meininger Mustertruppe gespielt zu werden verdient. Eine komische Alphonsus-Historie in der That! In fünf komische, sinnlose Acte getheilt; jeder Act von Venus, als Prologistin, in Begleitung der Neun Musen, auf's Komischste befürwortet; jeder Act, jeder Vers, nullius veneris, sine pondere et arte; aber darin komisch, und einzig darin!

I. Act. Der alte Carinus, rechtmässiger König von Arragonien, wurde von seinem jüngeren Bruder, Flaminius, entthront und verjagt. Dieser lebt als resignirter Einsiedler-Greis in irgend einer Waldzelle und giebt seinem Sohne Alphonsus, bei dessen Auszug, behufs Rückeroberung seines Königreichs Arragonien, den Abschiedssegen mit auf die Reise, nachdem er ihm erfolglos friedfertige Entsagung und Ergebung in sein Geschick ans Herz gelegt, und sich selbst als Muster dieser königlichen Tugenden hinstellend.[1]) Ist das nicht von

1) Car.
The crown is lost — —
Bridle these thaughts, and learn the same of me.

vornherein komisch? Alphonsus läuft, wie ein Handwerksbursche, in die weite Welt hinein, um sein Reich zurückzuerkämpfen, man weiss nicht, mit welchen Mitteln und Soldaten; er weiss es selbst nicht, und wüsste auch nicht, wohin in aller Welt, nach welcher Weltgegend er seinen Rückeroberungslauf nehmen solle, käme ihm, glücklicherweise, nicht ein mitverjagter Landsmann, Albinius, direct aus Neapel auf halbem Wege entgegen, mit der Nachricht, dass Arragoniens Usurpator, Flaminius, den König von Neapel, Belinus, alleben mit Krieg überziehe, Letzterer aber sich in derselben Lage, wie Prinz Alphonsus, befinde, nämlich ohne einen Groschen im Beutel und ohne einen Mann Soldaten. Um Beides aufzutreiben, habe ihn sein dermaliger Schutzherr, König Belinus, ausgeschickt.[1]) Glückliches Zusammentreffen! Nun ist Beiden geholfen! Dem König Belinus und dem Prinzen Alphonsus, wenigstens inbetreff des einen Rekruten, als welchen sich Alphonsus dem Könige von Neapel vorläufig incognito zur Disposition stellt.[2])

Kaum ist dieses Selbstaufgebot von seiten des Prinzen Alphonsus erfolgt, steht schon König Belinus von Neapel mit einem gerüsteten Kriegsheer vor ihm, auf seinem Zuge gegen den Usurpator Flaminius begriffen! Flugs läuft Albinius, als Werbeoffizier zwischen König Belinus und dem Incognito-Rekruten, Prinz Alphonsus, hin und her, das Werbehandgeld vermittelnd, welches sich der Rekrut ausbedingt: dass ihm nämlich alles von ihm mit der Schneide seines Schwertes eroberte Land erb und eigen zufalle.

König Belinus geht auf den Handel mit beiden Füssen ein.[3]) Diese in der Kriegsgeschichte nicht eben gewöhnliche Einstandswerbung schliesst den ersten Act, wobei für Zuschauer und Leser noch die doppelten Bestellungen des hin- und herlaufenden Werbeoffiziers, Albinius, abfallen: beim König die Bestellung des

---

Die Krone ist verloren — —
Drum zügle deine Gedanken, und lerne dies von mir.

1) Alb.
Wherefor Belinus sent me round about
His country, for to gather up men.

2) Alph. For I a while a soldier base will be.

3) Bel. Content, my friend, if thou will succour me.

Angebots vonseiten des Rekruten; bei diesem die Meldung von des Königs Einverständniss; jede wiederholt! Ist das nicht komisch? historisch-komisch? Geschichtlich komisch im Allgemeinen und kriegsgeschichtlich komisch im Besondern? Am komischsten aber: dramatisch-komisch? Geduld! Es kommt noch komischer!

II. Act. Vorspruch der Göttin Venus. Schlachtfeld. 'Strike of alarum'. (Alarm.) Flaminius und Alphonsus stossen aufeinander. Alphonsus erschlägt den Usurpator, und giebt ihm eine Bestellung auf den Weg in die Unterwelt, an den Vater-Usurpator. „Wenn er dich fragt, wer dich hierher gesandt, sprich! der nun deine Krone trägt.“[1] Alphonsus trägt zwar die arragonische Krone noch nicht auf dem Kopfe, aber in der Tasche, oder doch so viel wie in der Tasche. Denn gleich nachher, sobald ihm seine mitvertriebenen Landsleute und Waffenbrüder, Loelius und Albinius, knieend gehuldigt, erscheint Neapels König, Belinus, und zahlt ihm, mit einem Biss in den sauren Apfel, den bedungenen Preis in die Hand, wenn es denn durchaus seyn muss.[2] Die Krone — sieht Alphonsus den König von Neapel steif an — die Krone hätte ich; schau! Wo bleibt nun aber die mir, deinem Oberlehnsherrn, gebührende Vasallenhuldigung?[3] Dem Belinus juckt's in den Fingerspitzen: „Na nu! du Lumpenbankert! Bist du von Sinnen?“[4] Hoho! Meister Affenschwanz! nimmt jetzt Prinz Alphousus den König von Neapel beim Wickel — Kommst du mir so, so komm ich dir so! —

---

1) And if he ask the who did send thee down,
Alphonsus say, who now must bear thy crown.

Dyce citirt aus Shakspeare's Third part of Henry VI eine Parallelstelle:
„If any spark of life be jet remaining,
Down, down to hell; and say — I sent thee thither.
A. V. Sc. 6.

2) Bel.
— — Well, since thou hast it won,
Thou shalt it have, though far against my will.

3) Alph.
But what, Belinus, why stand you so long,
And cease from offering homage unto me?

4) Bel.
How now, base brat? What, are thy wits thine own? . . .

schwenkt ab, und ist auch schon wieder da mit seinem Regiment, als eben König Belinus dem Albinius, der für den Prinzen das Wort ergriffen, den Kopf abzusäbeln ausholt. Nun hält König Belinus seinen Kopf fest, und holt mit den Beinen aus, als hielt er Wettrennen mit einem gehetzten Hasen. Alphonsus und Albinius nach, das ganze Regiment hinterdrein, Hals über Kopf.[1]) Plötzlich wird Alphonsus mit seiner Truppe, im Nachsetzen, von einem unsichtbaren Herzog von Mailand, einem beliebigen Ziethen aus dem Busch, man weiss nicht woher und wie so, umzingelt.[2]) Albinius kommt zurückgesprengt, und ruft den Loelius zu Hülfe. König Belinus verliert auf der Flucht den Kopf, und wirft sich mit den blossen Beinen zwischen Albinius und Loelius, um mit ihnen gemeinschaftlich die Verfolgungsflucht fortzusetzen, der alle umzingelnde Herzog von Mailand ihnen hart auf der Ferse[3]) und das ganze fliehende Corps vom nachkeuchenden Zweiten Act verfolgt, bis in den

III. Act hinein, über Venus und ihren Prolog hinweg. Hier erst macht Alphonsus mit seinen Leuten und zweien auf der Flucht erbeuteten Kronen Halt; mit der Krone von Neapel und der Krone von Mailand; die dritte, die von Arragonien, auf seinem Haupte, ungerechnet. Lässt seine getreuen und tapferen drei Waffenbrüder, Loelius, Miles und Albinius sich nebeneinander hinsetzen, wie die Bauern in der Barbierstube, und setzt einem nach dem andern, unter Trompeten-, Fanfaren- und Trommelschall, je eine Krone auf: dem Loelius die Krone von Neapel[4]), dem Miles die Krone von Mailand[5]), dem Albinius die Krone von Arrago-

---

1) 'Belinus offer to strike off Albinius head; .. enter Alphonsus and his Men; fly Belinus .. ; follow Alphonsus and Albinius'.

2) Alphonsus — —
Was sudenly environed about . .

3) — 'fly Belinus, follow Loelius — follow Albinius, fly the Duke of Milan.

4) Alph.
Here doth Alphonsus crown thee, Loelius, king
Of Naples' town . . .
(Loud trumpets and drums.)

5) Alph.
Miles thy stare the Milan dukedom is . .
(Set the crown on his head).

nien, die er von seinem auf Albinius Haupt setzt.[1]) Albinius, ganz verwirrt, stammelt die Frage, das gekrönte Haupt vor König Alphonsus neigend: „Und wo bleibst du?“[2]) Alphonsus zuckt mitleidig die Achseln: Schade was um Arragoniens lumpige Krone![3]) Meinem Haupte ziemt einzig des Grosstürken, Amurack, Krone![4]) Ist das nicht urkomisch? — Wirft die angestammte mit soviel 'Strike up alarum's' zurückerkämpfte, im Schweisse seiner Beine erjagte Erbkrone dem ersten besten Lieutenant an den Kopf, auf die sich in den Kopf gesetzte Krone des Grosstürken Amurack pochend! Noch urkomischer ist, dass es der Theateranweisung nur ein paar 'Strike up alarum's' in Klammern kostet, um den Grosstürken Amurack, zu dem sich König Belinus kopflose Beine im III. und IV. Act bereits geflüchtet, im V. Act selber in die wildeste Flucht zu jagen, und auf derselben von seinem Haupte die Grosstürkenkrone auf des ihn verfolgenden Alphonsus Haupt, wie eine Seifenblase, zu pusten, Jeden auf der Hatz mit einem schnalzenden Hussa! duzend. Das Urkomischste aber ist: dass die Theateranweisung, die eigentliche Heldin dieses Stückes, das nur eine fortlaufende und in beständigem Fortlaufen begriffene Theateranweisung in fünf Acten ist — das urkomisch Tollste aber, und urtoll Abgeschmackteste ist: dass diese Theateranweisung alles das im V. Act mithülfe der Kolchischen Zauberin, Medea, zustande bringt, die im IV. den griechischen Opferpriester Kalchas in weisser Messstole und mit dem Cardinalshut auf dem Kopf[5]), heraufbeschwört, um ihn sofort wieder in Pluto's Reich mit dem Auftrage zurückzubeordern, dass er daselbst von den Schicksalsgöttinnen erkunde,

1) (Take the crown from thy*) own head.)
Alph. Receive the crown of peerless Arragon.

2) Alb. Where would yourself obtain a diadem?

3) Alph.
— — my fates have so decreed
That Arragon should be too base a thing.

4) Alphonsus shall possess the diadem
That Amurack now wears upon his head.

5) (Rise Calchas up in a white surplice and a Cardinals' mitre.)

*) Zu den Eigenheiten dieser comical History gehört auch diese, dass die Theateranweisung die Spielperson, an welche sie sich richtet, duzt.

was dem Amurack in dem voraussichtlichen Kriege bevorstehe, und den Bericht darüber den von ihr in Zauberschlaf versenkten, von der Kaiserin Fausta und seiner Tochter Iphigena bewachten Amurack in Traumbildern erscheinen zu lassen.[1]

Sogleich lässt auch schon die Stagedirection den schlafenden Grosstürken „wie im Traume", (as it were in a dream) all die Gesichte erzählen, die Kalchas in weisser Messstole und rothem Cardinalshut aus der Unterwelt mitgebracht, und ihm nun, unsichtbar, mit Pauken und Trompeten[2]) vorgaukelt und die alle im V. Act in Erfüllung gehen. U. a. dass Alphonsus Amurack's Tochter, Iphigena, liebt. Worüber der Grosstürke im Traume vor Freuden so aus dem Häuschen fährt, dass er seine ganze grosstürkische Kapelle herbeijauchzt, mit dem Befehl, ihm zurstelle eine Wagner'sche Ouverture aufzuspielen[3]) und darüber aufwacht. Aber wie Einer, der, aus einem geträumten Himmelreich stürzend, in der Hölle die Augen aufschlägt, und sein Weib, als sämmtliche Furien in Einer Bestie, vor sich stehen sieht[4]), und mit gereckten Krallen ihn anschnauben: „Wie er sich untersteht, seine mit dem königlichen Flüchtling, Belinus, ihrem Schützling, verlobte Tochter, Iphigena, im Traume mit dem Alphonsus zu vermählen[5]), der zwar einen Kopf, aber keine Krone zum Auf-

---

1) Med.

> Go, get thee hence to Pluto back again
> And there enquire of the Destinies
> How Amurack shall speed in these his wars . . .
> And when thou know'st the certainty thereof,
> By fleshless visions shew it presently'
> To Amurack, in pain of penalty.

2) ('Sound instruments a while within, and then Amurack says.)

3) (Sound instrum. etc. and Amurack says)

> Can fortune prove so friendly unto me,
> As that Alphonsus loves Iphigena?
> The match is made, the wedding is decreed,
> Sound trumpets, ha! strike drums for mirth and glee!
> And three times welcome son in law to me!

4) ('Fausta rise up as it were in a fury, wake Amurack and say'.)

5) Fausta.

> Fie, Amurack what wicked words be these? . . .
> And are the wows so solemnly you aware

setzen hat; nicht eine von den drei geraubten Kronen, worunter die des Belinus, dem doch mindestens der Kopf zur Krone fehlt — ein triftiger ausschlaggebender Grund, den er vor dem Alphonsus voraus hat, und der ihn befähigt, als einen aus blossen Beinen bestehenden Flüchtlings-König, mehr denn irgend einen Kronenträger der Welt befähigt, berechtigt und bevollmächtigt, auf Freiers Füssen zu gehen! Wart! Ich will dir aus dem Traume helfen, an der Spitze meines Amazonen-Regiments, das dir mit Beilen und Tartschen den Alphonsus aus dem Kopfe schlagen wird![1]) Nun entbrennt eine Ehestands-Zankscene zwischen dem wuthentflammten Grosstürken und seinem kaiserlichen Gemahl, Fausta, auf deren Seite mit einem Furien-Viperzünglein ihr Töchterchen, Prinzessin Iphigena, ficht, die sich ihrem, inbetracht seiner Kopflosigkeit, unkrönbaren, Bräutigam auf blossen Freiers Füssen, dessen Kopf, eintretenden Krönungsfalles, ein Alibi jederzeit nachweisen kann — die sich einen solchen unschätzbaren Ehegemahl um alle Kronen der Welt nicht will nehmen lassen.[2]) Ein häuslicher grosstürkischer Familienzwist in der vom Frosch zum Ochsen sich aufblasendsten Tamberlaine-Marlowe-Manier, ein sultanischer Familien-Aufstand, dem sich nur der zur Stunde zwischen Fausta-Herzegowina und dem Grosstürken Abdul-Aziz ausgebrochene Aufruhrkampf vergleichen lässt; welcher

---

Unto Belinus my most friendly niece*)
Now washed so clearly from thy traitorous heart?

1) Fau.

And rather than thou shouldst it bring to pass,
If all the army of Amazones
Will be sufficient to withhold the same,
Assure thyself that Fausta means to fight
Gainst Amurack for to maintain the right.

2) Iph.

Ere that Alphonsus should be call'd my sponse
This heart, this hand, yea, and this blade, should be
A reader means to finish that decree.

---

*) 'Niece' als „Verwandter" überhaupt für 'Cousin'. In diesem Sinne braucht es auch Shakspeare in 'Two Gentlem. of Verona'. „An heir niece allied unto the Duke" (A. IV. Sc. I.)

letztere denn auch, allem Anschein nach, im V. Act, trotz allen 'Strike up alarum's', allem Lärmschlagen auf der Friedenstrommel und trotz aller verclausulirten Theateranweisungen die mit ihrem Kampfeshelden auf du und du stehen, dasselbe Ende nehmen wird, wie die grosstürkisch-häuslichen Kampfscenen in Greene's 'Comical-History'. Das gleiche Ende, dank der Kolchischen Zauberin, Medea, und ihrem diplomatischen Vermittlungsbrei, den sie brühheiss dem Grosstürken um's Maul streicht [1]), dass er zwar erst wie ein flammenspeiender Drache aufbrüllt, gegen die Zauberin [2]), wie gegen seinen Besieger, Alphonsus, der ihm den Fuss auf den Nacken setzt [3]); zuletzt aber doch den heissen Hexenbrei vom grosstürkischen Grossmaul mit breiter Drachenzunge ableckt und verschluckt, und sein Herzjuwel, Iphigena, selbst dem 'dunghill knight' dem 'M—gruben-Ritter', dem 'beggar-brut', dem 'Bettler-Pankert', zuführt; erliegend unter dem grosstürkischen Krach; bankrott an allen, ihm und seinen Bundesgenossen, dem Mohrenkönig, dem König der Berberei, dem König von Arabien und dem König von Babylon, prophezeiten Grossherrlichkeiten und grosstürkischen grossen Rosinen! Von Wem — rathet einmal! — Von Wem diese Herrlichheiten prophezeit? Und aus Wessen davon übervoll steckendem Kopfe stammend die grossen prophetischen Rosinen? Aus des grossen Allah einzigen Propheten,

---

1) Medea.
Nay, Amurack, this is no time to jar . . .
More fitteth thee with all the wit thou hast,
To call to mind which way thou mayst release
Thyself, thy wife, and fair Iphigena
Forth of the power of stout Alphonsus' hands . . .

2) Amu.
Away, you fool, think you your cursed charms
Can bridle so the mind of Amurack,
As that he will stand crouching so his foe?

3) Amu.
What thinketh thou, villain, that high Amurack
Bears such a mind, as for the fear of death
He ill yield his daughter, yea, his only joy,
Into the hands of such a dunghill knight?

Im krassesten Widerspruch zu seinen Traum-Eingebungen, die er, gegen Weib und Tochter, als blutschnaubender Wütherich durchgefochten!

aus Mahomed's, selbsteigenem 'brazen Head'![1]) Ja, aus Friar Bacon's, hier aber als aus Mahomed's seinem von den türkischen Pfaffen anbetungsfeierlich, kniefällig, befragten Erzkopf. Triumphe, Siegestrophäen verkündend[2]), erstunkene und erlogene, wie zur Zeit die Siegesbulletins der Paschas vom Kriegsschauplatz in der Herzegowina! Muss doch — Schimpf und Schmach! — Muss doch Amurack erleben, dass Alphonsus, sein Besieger, die Hand seiner Tochter, Iphigena, zurückweist! Die eben erst als Amazone mit ihm gekämpft, im Zweikampf erlag und in beflügelte Flucht sich warf, wie mit Atalanta's oder Camilla's Sohlen! Und die nun, neben ihrer, gleichfalls von Alphonsus, sammt ihrem Amazonenheer, besiegten Mutter, Furie Fausta, vor den Sieger kommt, ihn um Annahme ihrer Hand flehentlich bittend! Schmach und Schimpf! Zermalmungsvoller Schimpf! Vernichtungsvolle Schmach für Mutter und Tochter! noch zermalmender, noch vernichtender für Greene, den Dichter! Aber komisch zermalmend; lächerlich vernichtend! dass er aus der hirnverbranntsten Erfindung eine so hirnlose Katastrophe hervorstürzen lässt, als wäre sie dem Narrenhaus entsprungen, oder als hätte sie König Belinus von Neapel erfunden. Damit die Comical History doch auch ein komisches Ende nehme, muss, nachdem alle Stränge und Strippen gerissen, noch der alte Carinus, muss Alphonsus' Resignations-Vater, aus seiner Waldzelle daherwandern, und aus seiner Entsagungsrolle fallend, den hartnäckig und unerbittlich Iphigenia's, auf Türkisch Iphigena's, Hand zurückschleudernden Sohn mit allem Aufgebot seiner väterlichen Beredsamkeit himmelhoch bitten, dass er doch diesmal, aus Rücksicht auf den fünften Act, fünf gerade seyn lasse, und auf Iphigena's Hand und Krone nicht verzichte.[3]) — „Mag's

1) (Let there be a brazen Head set in the middle of the place behind the stage, out of which cast flames of fire etc.)

2) Mahom.

That you with triumph should all crowned be . . .

'You' — Amurack's Bundeskönige nämlich, worunter, — Spott und Hohn! — auch der, wie uns bekannt, unkrönbare Mitläufer, König Belinus von Neapel!

3) Carinus.

Carinus means your spokesman for to be,
And if that she consent, you shall agree.

denn seyn!" — greift Alphonsus mit widerwilligem Ungestüm nach Iphigena's Hand — weil Ihr's seyd, Vater! Sonst um keinen Preis!" [1]) Nun kann endlich auch — o namenlose Freude! — die Göttin Venus mit allen neun Musen dieses von allen Musen, allen Veneres und Grazien verlassene Comical History-Play mit dem Rücken besehen. Musen? Veneres? Grazien? — Von allen fünf Sinnen verlassen, von allen fünf Eigenschaften eines fünfactigen, halbwegs menschlichen Bühnenstückes: dass jeder Act nämlich nicht so charakterlos, geistverlassen, allem dramatischen Musenverstande Hohn spreche und mit ihm komisch-historische Affenschande treibe — aller selbst auch der bescheidensten Ansprüche an ein mittelmässiges Drama baar und ledig! Plan, Handlung, Charakteristik, Incidenzen, Motivirung, innere und äussere poetische und historische Wahrheit, dramatische Sprache — ein Versegeplätscher wie aus der Dachtraufe; ein Wolkenbruch und schmeckend wie abgekochtes Seewasser — kurz, Alles und Jedes elend lächerlich verrückt, lächerlich elend. In dieser Beziehung ein Unicum in der gesammten Literatur, und insofern merkwürdig.

Auch unterzogen wir es blos aus dem Grunde einer Kritik, weil kein zweites uns bekanntes Drama so unter aller Kritik ist. Darin hat es nicht Seinesgleichen, und fordert desshalb eine literarhistorische Beachtung heraus. Gewiss haben sich die Neun Musen auch nur dieser Ausnahmeeinzigkeit wegen zu dem Stücke eingefunden. Sie wollten sich wundershalber das Monstrum von dramatischer Nichtigkeit, die Missgeburt, gezeugt von einem Kohlkopf mit einer Kürbisflasche, aus der Nähe besehen. Die Hebamme und Gevattern bei dieser Leibesfrucht: die Theateranweisung, lässt am Schluss die Neun Musen „mit Instrumenten" abziehen, „spielend auf ihren Instrumenten" [2]); „ihren", will sagen: auf den bewussten Instrumenten, welche auch die Musen, für gewisse mögliche Fälle, wenn sie die Theater besuchen, in der Tasche bei sich führen: hohle Hausschlüssel und Theaterpfeifen. Das sind die Instrumente, worauf, laut der letzten Anweisung der 'Stage-

---

1) Alph.
What you command Alphonsus must not fly,
Though otherwise perhaps he would deny.

2) ('playing on their instruments').

direction' die Musen bei ihrer Heimkehr nach dem Parnass spielen, wenn auch die Anweisung es nicht ausdrücklich bemerkt. — Aber — ruft uns Dyce, ruft uns der Shakspeare-Vorschulmeister zu, den falschen romantischen Zopf in ästhetischer Entrüstung sich vom Kopfe schüttelnd: 'Ne scutica dignum horribili sectere flagello!' So schrie auch Marsyas unter Apollo's Messer. Aber der Musengott schnitt drauflos, allen seinen treuen Jüngern zur Nachfolge und als nacheiferungswürdiges Beispiel!

In Robert Greene's

James the Fourth [1])

(Jacob der Vierte)

ist das Charakterbild, nächst Jacob I., des bedeutsamsten und begabtesten Schottenkönigs bis auf die leiseste Spur verwischt, und zur Büsserfratze ins Närrische mit dem Russpinsel einer 'tragicomical History', als Seitenstück zur 'Comical History', verzerrt. Die Quellen, woraus Greene die Fabel zu seinem James the Fourth geschöpft, sind bis zurstunde unentdeckt geblieben, wie die des Nils; nur, vonseiten der Quellenforscher, eingeständlicher [2]) unentdeckt, als es, inbetreff der Nilquellen, die Afrikareisenden Nilisten Wort haben möchten. Allem Anschein nach hat die Quelle von James the Fourth einen gemeinschaftlichen Ursprung mit ihrer Schwesterquelle, mit der von Alphonsus of Arragon. Auch hierin ähnlich den Doppelsumpfquellen des Nils, entspringen jene ebenfalls aus dem Mondgebirge, das aber im wirklichen Monde belegen, wo die Mondsucht zuhause ist und der abhanden gekommene Verstand, den der Mond allen lunatischen Köpfen,

---

1) 'The Scottish Historie of James the fourth, slaine at Flodden, intermixed with a pleasant Comedie, presented by Oboram king of Fayeries: As it had been sundrye times publikely plaide. Written by Robert Greene, Maister of Arts. Omne tulit punctum. London printed by Thomas Creede, 1598. 4to.

2) Dyce bemerkt darüber: „From what source our author derived the materials of this strange fiction, I have not been able to discover; nor could Mr. David Laing of Edinburgh, who is so profoundly versed in the ancient literature of his Country point out to me any scottish Chronicle or Tract which might have afforded hints to the poet for its Composition". (Account p. XLIII.)

insbesondere den dazu prädisponirten Dichterköpfen, ausgesogen, bekanntlich in hermetisch verkorkten Flaschen aufbewahrt wird. Am Ende ist Greene's James the Fourth des Ersatzstück für den von Venus im Epilog zum Alph. of Arrag. den Musen in Aussicht gestellten Zweiten Theil zur 'Comical Historie', der die ferneren Schicksale des Arragonischen Heldenkönigs mit der grosstürkischen Krone auf dem Haupt enthalten sollte, bis an sein seliges Ende. Venus schärft den Neun Musen in den letzten Blankversen ihres Epilogs auf's dringlichste ein: sich ja nicht allzuweit vom Parnass zu entfernen, damit sie, bei der Aufführung des zweiten Alphonsus-Stückes, das „König Alphonsus' Glück und Ende", darstellen werde, zur Hand seyn möchten, um ihr dabei mit Rath und That beizustehen.[1] Darauf stimmen, gemeldetermaassen, die Neun Musen ihren Abzugsmarsch an, auf den gleichfalls schon beregten Instrumenten nach der Arie: „Aufnimmerwiedersehen". Hat nun die huldlächelnde Cythere jenen verheissenen zweiten Abschlusstheil zu Alphonsus, aus Mangel an Musse oder an Musen, nicht fertig stellen können, und dafür, als Greene's Regisseuse, die 'Scottish Historie of James the Fourth' auf die Bühne gebracht, mag unerörtert bleiben. Ob die 'Scottish Historie' aber unter dem Beistand der Neun kastalischen Schwestern, oder nur Zweier von ihnen, der Melpomene und Thalia, so dass diese das 'with a pleasant Comedie' auf ihre Kappe nähme; ob die Scottish Historie überhaupt unter Mithülfe auch nur Einer Muse zustande kam, oder aber, wie die 'Comical Historie' auf den bewussten Musen-Schlüssel gesetzt ist — das wird uns ein flüchtiger Ueberblick sofort lehren.

Der König der Schotten, King of Scots, beliebig James IV. genannt, hat eben seine Vermählung mit Dorothea, Tochter des Königs von England, King of England, gleichviel welchen Königs von England, gefeiert. Letzterer nimmt von seinem erlauchten, in den feierlichsten Gefühlergüssen die schmerzliche

1) Ven.

Meantime, dear Muses, wander you not far
Forth of the path of high Parnassus' hill,
That when I come to finish up his life,
You may be ready for to succour me.

Trennung beklagenden Schwiegersohne[1]) rührungsvollen Abschied. Die junge Königin von Schottland, Dorothea, giebt ihrem königlichen Vater das Geleit bis zum Schiffe. König James bleibt im Saal seines Residenzschlosses zurück mit der Countess of Arran, mit ihrer Tochter Ida und dem verhängnissvollen Hofmann, Ateukin. In sich gekehrt, beginnt König James, der eben seinen Schwiegervater, den König von England, mit den heiligsten Betheuerungen seiner zärtlichen Liebe für Dorothea entlassen, einer Liebe, die an Innigkeit selbst die ihres Vaters für sie übertreffe[2]), — beginnt König James, im Beiseyn genannter Personen, mit einem Selbstgespräch in seinem Innern zu wühlen, und mit vorwurfsvollen Selbstanklagen, die bis zur schwersten Majestätsbeleidigung, wie 'wretched king' „elender König", 'perjur'd man' „eidbrüchiger Mann", sich steigern, sich auf's übelste zu beleumunden, und seinen Charakter zu brandmarken: „Sein falsches Herz, im Zwiespalt mit seiner Hand, hatte schon, als er diese am Altar der Angetrauten reichte, von Liebe irregeleitet, eine andere Wahl getroffen".[3]) Die Situation ist allerdings von vornherein kritisch, und könnte tragisch werden, wenn der Leidenschaftsheld nicht im selben Athem aus seinem in solchen brennenden Eingangsconflicten ihn verzehrenden Selbstgespräch als halbverbrannter Liebesphönix aufflöge, um mit der, neben der Vermählten heimlich Erwählten, mit der jungen Gräfin Ida ein Weilchen zu schnäbeln, den feuerigen Lockvogel zu spielen[4]) und, wie Richard III. um Prinzessin Elisabeth's würziges Phönix-Nest[5])

1) K. of Sc.
— — this my hearty grief
The heavens record, the world my witness well.

2) Nor can her father love her like to me.

3) For thy false heart, dissenting from thy hand,
Misled by love, hath made another choice.

4) K. of Scots.
But, Ida, You are fair, and beauty shines,
And seemeth best, where pomp her pride refines.

Und für sich:
Let Doll (Dorothea) be fair, she is won; but I must woo,
And win fair Ida, there is some choice in two.

5) „K. Rich.
But in your daughter's womb I bury them*):

*) Die Sohne Eduards.

so um Ida's 'nest of Spicery' zu schwärmen, die nicht minder „tugendsam und schön, fürstlich und fromm", als Prinzess Elisabeth;· aber unter Obhut ihrer Mutter, Countess of Arran, ihr „Nest der Specereien" besser und eifervoller zu wahren weiss, als Prinzessin Elisabeth, unter den Auspicien ihrer gleichnamigen Mutter, der Königin Elisabeth, das ihre. So unnahbar wie mit Cherubflügeln schützt Countess Mutter und Töchterchen, Ida, das 'Nest of Spicery', dass der vom Feuer ehelicher Gewissensscrupel angesengte Lockvogel in sein Selbstgespräch, wie in sein Selbstverbrennungsnest, zurückstürzt, um als hartgesottener Liebesbrunst-Goldvogel sich daraus emporzuschwingen, und von Ateukin, dem leibhaften Teufel, als Ahitophel, zugleich Schmarotzer und Namensvetter des lockersten der Parasiten, des Gnatho in Terenzens 'Eunuch-Komödie', erst gerupft, und dann gespickt und mit allen Specereien des „Phönix-Nestes" gewürzt, als Teufelsbraten für Teufels Küche zubereitet zu werden.

Mutter und Tochter lassen den abgeblitzten König im Gewissensfette seines Selbstgesprächs fortschmoren. Nur Ateukin bleibt bei ihm; belauscht des Königs aus dem Zweifelkampfe als Sieger hervortretenden Entschluss: Leben, Reich, Krone, Gemahlin, eheliches Glück und des Schwiegervaters Rachezorn für Ida's Besitz in die Schanze zu schlagen [1]; — schleicht als sternenkundiger Kuppler [2]) an die schottische Majestät heran; steckt, ob der Unterbrechung des Monologes, allerhöchstderen zornsprühende, brühwarme Ohrfeige [3]), eingewickelt in die Frage: ob er auch diese in den Sternen gelesen [4]), ruhig in die Tasche, mit

---

Where, in that nest of Spicery*) they should breed
Selves of themselfes, to your recomforture".

(A. IV. 4)

1) K. of Sc.
For fair Ida will I hazard life,
Venture my kingdom, country, and my crown . . .
Let father frown and fret, and fret and die.

2) Ateu.
Who knows by constellation of the stars . . .

3) He strikes him on the ear.

4) K. of Sc.
What star was opposite when that was thought?

---

*) 'The Phoenix' nest' bemerken die Herausgeber.

dem allerunterthänigst ersterbendsten: „Zu Befehl, Majestät!“ Und so deutlich darin gelesen, wie die von den Sternen verhängte Ohrfeige, welche Ida's Jungfräulichkeit von des Königs Hand — Hand im Ovid'schen ars amandi-Sinne; Hand, die Hand und Fuss hat — unabwendlich erhalten wird. James the Fourth, entzückt bis in den siebenten Sternenhimmel, will den Astrologen in Gold fassen; ihm die Lätze mit einem Himmel voll Ordenssternen schmücken. Nur Ein Schatten tritt zwischen ihn und sein Himmelreich: Dorothea! — „Eine Motte vor der Sonne!“ [1]) schnippt der Astrologe. „Liegt Schwert und Scepter umsonst in der Königshand? Sein Wille ist Gesetz!“ [2]) Königs Wille ist Gottes Wille. „Tritt das Lämmchen, Dorothea, diesem Willen in den Weg — schlägt man das Lämmchen todt!“ [3]) Topp! schlägt der König ein, 'Carte blanche': „Gold, Ehre, mit allen Lebensgütern überschütt' ich dich, verschaffst du mir mein Liebchen!“ [4])

Mit Motiven, wie die Hiebe bei Bauern-Prügeleien im Finstern, oder ein Knüppelspiel unter Blinden — Mit Motiven, wie mit Fäusten dreinschlagen; die Liebesbrunst auf ihre Beute losstürzend, wie des Posthumus im Cymbeline, „deutscher Eber“ (german boar) „mit einem Oh!“ Dramatische Leidenschaftsmalerei ohne Uebergänge, ohne Mitteltöne und Schattirungen; die Affecte roh, hart und grell auf einandergekleckst — mit einer solchen psychologischen Meisterkunst lässt sich wohl auf den 'Maister of Arts', schwerlich aber auf den Maister of dramatic Art magistriren.

Die Scene im II. Act, wo Ateukin, in Gegenwart der Countess of Arran, bei ihrer Tochter Ida für des Königs

1) Ateuk.
— — as moths against the sun.

2) You have the sword and sceptre in your hand,
You are the king — —
Your will is law.

3) But if the lamb should let the lion's way
By my advice the lamb should lose her life.

4) K. of Sc.
Thou shall have gold, honour, and wealth enough,
Win my love, and I will make thee great.

ehebrecherische Sinnenbrunst kuppelt, ist der Gipfel von brutaler Schamlosigkeit und schamloser Plumpheit. Die Douloporno-Dramatik der griechischen, römischen, italienischen und Demi-monde-Komödie dünkt uns ein decentes, feinverschleiertes, belehrendes Sittengemälde im Vergleiche mit diesen nackten Anträgen, diesem Phallismus auf dem Präsentirteller [1]), diesem offenen Feilschen um die Prostitution bei einem tugendhaften Fräulein in der Maienblüthe ihrer Unschuld, von der feinsten Sittenbildung und dem jungfräulichsten Zartgefühl, und die eine solche Prangerausstellung der Mädchenscham auf dem Sclavenmarkt noch als Ehre und Gnade hinnehmen soll.[2]) Dergleichen nur anhören, lässt die entrüstungsvollste Abwehr vonseiten eines so roh und frech bestürmten Mädchens als freiwillig hingenommene Schmach, als halbe Erhörung und Einwilligung erscheinen.[3]) Jedes weitere Wort ist Selbstentehrung. Ida's 'I shame to hear', „ich schäme mich, es anzuhören", durfte sie nicht aussprechen; sie musste es ihm, wie Timon dem hündischen Apemanthus — der doch ein Gott ist gegen diesen hündischsten der Schurken — mit den Worten: „Wärst du doch rein genug, dich anzuspeien," ins Gesicht schleudern, oder, da auch dies unmädchenhaft, gleich bei der ersten Eröffnung des Verworfenen, auf den Flügeln der brennenden, feuerrothen Scham sich vor ihm retten. Die Mutter, Countess of Arran, die bei der heimlichen Verhandlung mit der Tochter abseits dasitzt, sie musste dem Verruchten die Thür

---

1) Ateuk. I here present the signet of the king.

2) Ateuk.

For he (the king) his mightiness doth so abase
As to entreat your favour, honest maid.

3) Ateuk. He shall erect your state, and wed you well.
Ida. But can his warrant keep my soul from hell?
Ateuk. Er wird erhöhen Euern Stand: Euch gut verheirathen.
Ida.

Kann seine Vollmacht retten
Die Seele vor der Hölle?

Dieser Scrupel ist schon ein dem Teufel gereichter Finger. Doch hält sie der Kuppelpelzteufel noch sicherer am Ohrläppchen fest:

Ateuk.

He will enforce, if you resist his suit.
Er braucht Gewalt, wenn Ihr nicht willig folgt.

weisen, oder ihn von ihren Dienern zum Fenster hinauswerfen lassen. Statt dessen merkt sie wohl an der Unruhe ihrer Tochter böse Absichten[1]), lässt es aber dabei bewenden; und Ida lässt sich noch gar in ein leises Flüstergespräch mit dem Auswurf ein![2])

Solche Versündigung an der dramatischen Kunst fällt weniger dem Mangel an Befähigung des Dichters, als seinem moralischen Stumpfsinn zur Last, der freilich auch, und unvermeidlich und unrettbar, das Talent mitzugrunde richtet. Die lebendige Quelle jeglichen wahrhaften Kunstschaffens, ist sittlicher Zartsinn, moral-sense; wie gesunder Menschenverstand, der bon sens, die Wurzel des Kunstgenies und Kunstverstandes, allen Wissens und Könnens ist. Und gerade mit diesen zwei Grundeigenschaften des poetischen, vor Allem dramatisch-poetischen Schaffens ist es bei den Vertretern der 'Shakspeare-Vorschule' am misslichsten bestellt. Und auch dieses Doppelgestirn, good-sense und moral sense, leuchtet, wie der Polarstern, gleichfalls ein Doppelstern, der sichtbaren Weltschöpfung, als Angelstern der innern Schöpfung in voller Pracht und alle kunstschöpferischen Kräfte beherrschender und regelnder Stärke zuerst in Shakspeare's Dramen, unverrückbar fest[3]), weltmittelpunktlich; die als Doppel-Leitstern strahlende Magnetnadel des innern Universums.

Als endlich Mutter und Tochter, nachdem die Gräfin noch eine Collation dem Slipper, Diener, Clown und Furcifer (Kreuzgabel nachtragender Sclave) von König James' âme damnée, dieser Laus im Kuppelpelz, hatte vorsetzen lassen, sich zurückgezogen, entfernt sich auch Ateukin, um mit frischem Höllenpech seine Leimruthen zu bestreichen:

Die Grossen des Reichs, der Bischof von St. Andrews an der Spitze, erklären der Königin Dorothea, dass sie des Königs zügelloses, unlenksames Lasterleben aus seiner Nähe verscheuche, dass sie den Hof verlassen, und den König seinem

---

1) Count. I fear me he pretends some bad intent.

2) ('They discourse privately.)

3) Caes.

„Standhaft wie des Nordens Stern,
Dess unverrückte, ewig stäte Art
Nicht ihres Gleichen hat am Firmament".

Jul. Cäs. A. III. 1.

Schicksale preisgeben. Die Königin, eine von den Frauenseelen, deren Liebesinnigkeit und Treue zunimmt mit der Schlechtigkeit und teuflischen Lieblosigkeit ihres Gatten, eine von den mutterherzigen Ehefrauen, die für ihre, sie am schmerzlichsten, tödtlichsten kränkenden Männer die Zärtlichkeit fühlen, die Mütter für ihre, infolge schmerzensvoller Schwergeburt, krüppelhaften, missgeschaffenen Kinder empfinden. — Königin Dorthea, eine von den Frauen-Engeln, die ihres Mannes Schandflecken mit himmlischen Thränen — nicht rein waschen, nein! — schmücken und verherrlichen; eine von den Frauenheiligen, die ihre Männer, je grösser deren Sündenlast, um so inbrünstiger ins Himmelreich beten; eheliche Bussfahrerinnen, die nach den mit ihrer Männer Schuldtafeln, als Votivtafeln, behängten Capellen, nach dem Loretto der Loretten ihrer Gatten pilgern, und für diese Busse thun, Bussübungen verrichten, und wie fromme Beter Narben in die Marmorfüsse des Gekreuzigten, ihrem Hauskreuz, ihrem Manne, der sie mit Füssen tritt, Liebesgrübchen in die Füsse küssen — „Und dies" — platzt uns hier ein Frauenverketzerer aus Schopenhauer's Frauenlästerschule dazwischen — „dieser Götzendienst mit dem eigenen Mann quand même, wäre dieser Mann auch, und im Maasse als er es ist, seines Weibes Quälteufel und Hausehrenschänder — diese Abgötterei, mit solchem Mann getrieben, wäre etwas Göttliches im Weibe? erwürbe ihr himmlische Ehren? den Märtyrerkranz einer Ehestandsheiligen? Spräche sie nicht vielmehr, nach sittlich-religiösem Recht, in den Höllenkreis der widernatürlichen Sünderinnen? Ein solches Weib verwiese der Arzt nicht ins Irrenhaus, oder in die Abtheilung hysterischer, an unnatürlichen Gelüsten krankender Frauen: an unwiderstehlicher Begierde nach Leckerbissen, wie Kreide, Talglichter und Wagenschmiere? Nur dass diese Begierde, dieses Gelüste metastatisch in verlarvter Form auftritt: in Form eines Heisshungers nach dem Auswurf von Mannesschlechtigkeit; nach liebesinbrünstig erlechzten Misshandlungen von solchem Mann; wennnicht nach Radachsen-Schmiere, nach Peitschen-Schmiere, „Schmiere" im Allgemeinen? Wie solches überschwängliche Gelüste, als übernatürliches Liebessymptom, selber das Symptom einer Hyperhysterie, eines übernatürlichen Hysterismus ist. Was? Und diese fürs Abscheuliche entbrannte, eheliche Liebeshysterie, sie wäre,

weil auf einen einzigen Mann, den eigenen Mann, concentrirt, darum weniger Mannstollheit, und nicht vielmehr, als concentrirte Mannstollheit eben, deren Quintessenz und feinster Extract?" — So fährt ein Schopenhauerianer und Frauen-Hauerianer, auf uns ein, mit der Berufung uns den Zermalmungsschlag versetzend, mit der Berufung auf eine wirklich heiliginbrünstige, himmlisch unbedingte Liebesanklammerung eines engelreinen Weibes an einen edlen, ihrer würdigen und nur durch verruchte Verleumdung oder Selbstbethörung, aus Liebesentrüstung folglich, verblendeten Mann, mit der Berufung auf ein eheliches Märtyrerthum, wie Desdemona's, Imogen's, Hermione's. Wir aber halten, dem Schopenhauerianer zumtrotz, an unserer, von ihm mit ihrem Königlichen Gatten um die Wette, misshandelten Königin Dorothea auch umdesswillen fest, weil wir uns an ihrer holdseligen, wie eine zermalmte Balsamstaude ihren letzten Athem als Liebesdufthauch und Wohlgeruch ergiessenden Frauenseele für Ida's Seelenbefleckung, durch ihr Flüstergespräch mit dem infamen Kuppler, entschädigen und erholen möchten, um doch an Einem von Greene's weiblichen Wesen — der schöneren Hälfte jedenfalls auch unter seinen dramatischen Figuren — fünf gerade seyn lassend, poetisch uns erfreuen zu können; und um ihn, sey's auch auf Gefahr einer kritischen Selbsttäuschung, nicht mit Haut und Haar zu verdammen. Wir verharren also dabei, in Königin Dorothea eine Eheperle zu erblicken, von welcher König Salomo nichts geahnt; eine Eheperle, dem blinden Schweine vorgeworfen und, wie von diesem die Perle, von Greene's James the Fourth gefunden. So bleibe sie denn immerhin auch die Perle, die Einzigperle (unio), in Greene's goldpapierener Dichterkrone.

Mit blutendem Herzen scheitert Königin Dorothea in ihrem Liebeseifer, die schottischen Barone zugunsten des Königs umzustimmen und den Scandal seiner Leidenschaft für Ida als eine mit ihr, der Königin, beabsichtigten Liebesprobe darzustellen.[1]) Die Reichwürdner sagen sich von dem hinzugetretenen Könige nun förmlich und feierlich los. Der Bischof von St. Andrews zerklüftet ihn mit einer Propheten-Strafrede, worin jedes Wort

1) Dor. He doth but tempt his wife, he tries my love.

ein Donnerstrahl wäre, von der Zunge eines grossen Dichters geschleudert; die aber nur eine „Pauke" nach der Studentensprache ist, mit der, wie ein Marktausrufer mit der Trommel, der Bischof abzieht, den König mit erschüttertem — Ohrentrommelfell, wo nicht erschüttertem Zwerchfell, zurücklassend. „Pack dich!" — höhnt ihm der König nach — „soll dir der Kopf nicht nachspringen".[1] Man denke an den Abfall der englischen Barone von Richard II.; man denke an die Absage von König Johns Kronvasallen, beim Anblick von Prinz Arthur's blutiger Leiche! — Gleichwohl regt diese Scene, so baar sie allen historischen Geistes, alles Fürsten- und Prälatenpathos, alles tragischen Verdammungspathos, Bannstrahlenglanzes und Königstrotzes in Styl und Ausdruck ist, hoch über Alles hinaus, was Greene sonst noch Derartiges geschrieben; so hoch, wie Schlingkraut über Gestrüpp und am Boden kriechendes Rauchgeil und sonstiges Kräuticht, so hoch alles andere Greene-Werk überragend, wie ein halbes Dutzend, als Ossa und Pelion auf einander gethürmte Maulwurfshügel sich über einen einfachen erheben. Die Scene der Königin mit dem Bischof von St. Andrews darf man sogar, will man ein Auge über die Gewöhnlichkeit der Affectsprache und den Schablonenstyl zudrücken, mit gutem Gewissen als einen Chimborasso von Maulwurfshügeln loben. Dagegen wieder die letzte Scene des II. Acts, wo der Schottenkönig James the Fourth, mit seinem Gewissens-Rath — näher Gewissens-Unrath — Ateukin, den Mord der Königin Dorothea beredet! Die Scene verdient in der 'Comical History of King Alphonsus' zu glänzen:

„König der Schotten: Wenn Dorothea stirbt, wird Ida lieben?
Ateukin: Sie wird! Mylord.
K. d. Schot. Dann lass sie sterben".[2])

Heil, Heil dem Schotenkönig, dem König der grünen Schoten! Heil der Königs-Rebe in Greene's Weinberg, von der Beschaffen-

---

1) K. of Sc.
Go, pack thou too . . .
— — — — get you gone,
Unless you headless mean to hop away.
Wenn Du nicht ohne Kopf davon willst springen.

2) King of Sc. If Dorothea die, will Ida love?
Ateuk. She will, my lord.
K. of Sc. Then let her die.

heit der Jonas-Rebe in Greene — Lodge's 'Lookingglass for London', die dem Propheten, anstelle des durchlöcherten Kürbisses, von einer Schlange weggefressen wird, über dem Kopf weg [1]; wie Greene's Königsrebe, James the Fourth, von der Reblaus, Ateukin, dem Dichter über dem Kopf weg, von der Wurzel aufwärts zerfressen und zerstört wird!

Zunächst wirthschaftet Phyloxera vastatrix, die unter allerlei Pest-Insectenformen ihr Wesen treibt, wirthschaftet die Reblaus im III. Act als Rosenungeziefer, das die holde süsse Rose, Königin Dorothea, zu Schanden nagt und schrotet. Ateukin bestellt einen Franzosen Jaques, vom Schlage des in Lodge's besprochener Tragödie 'The Wounds of Civil war' zur Ermordung des Römers Marius gedungenen Meuchelmörders, den Lodge aus Plutarchs Cymbrischem Sclaven zu einem französischen Kehlabschneider macht, und ihn das Englische und Französische so radebrechen lässt, wie hier Greene Ateukin's Mordgesellen, den Jaques. Der scheussliche Werber weist, aus Königs Vollmacht, sein Werkzeug an, die Königin, „die schöne Dorothea" im Schlafe, oder sonst wie, zu morden, wenn sie nur todt ist [2], und verspricht ihm Gottes- und Königslohn. An Beförderung und Ehrenamt bei Hof soll's ihm nicht fehlen. [3] Ein alter, braver Ritter, Sir Bartram, warnt die Königin mit dem Document, mit der vom König, behufs ihrer Ermordung, dem Ateukin für den Banditen Jaques, ausgestellten Vollmacht [4] in der Hand, in deren Besitz Sir Bartram durch Bestechung von Ateukin's Kammerdiener, dem Galgenspassvogel Slipper, gelangte, der seinem Herrn

---

1) Jonas.

— — behold, the gladsome vine
That did defend me from the sunny heat
Is wither'd quite, and swallow'd by a serpent.
(A serpent devoureth the vine) A. V. p. 133.

2) Ateuk.

Thou must by privy practice make away
The queen, fair Dorothea, as she sleeps,
Or how thou wilt, so she be done to death.

3) Thou shalt not want promotion here in court.

4) Sir Bar.

Here is his warrant, under seal and sign
To Jaques, born in France, to murder you.

das Schmarotzerfell bei lebendigem Leibe, und noch bevor dieser am Galgen hängt, mit dem Rabenschnabel aushackt und nun auch für Geld und gute Worte das königliche Vollmachtsblatt nebst anderen Papieren, die dem Ateukin später den Hals brechen, aus der Hosentasche gepickt, auf gut englisch: gepickpockt. [1]) Vor diesen Beweisstücken senkt die Engelseele, Königin Dorothea, die thauvollen, von der Blendungskraft der Schriftstücke gefeuchteten Augen, zärtliche Mitleidsthränen, wie einen Perlenschleier, auf die Schmach des Königs und Gatten weinend. Und es braucht der ganzen Beredsamkeit des wackern Anstifters zum Hosentaschendiebstahl, des ehrenwerthen Sir Bartram, im Verein mit Nano's, des Hofzwergen der Königin, äsopischer Spruchweisheit, um Königin Dorothea zur Flucht, in Manneskleider verhüllt, zu bewegen. Auch dieser Anzug wird der Königin vom drollig liebenswürdigen Zwerg-Hofmännlein unter den Fuss gegeben. „Was für Kleid denn gefiele dir?“ fragte die Königin. Nano: „Ein solches, das Euch das Ansehen eines hübschen Bürschchen gäbe“. Dorothea: „Er macht erröthen mich und lächeln in meinem Gram“. [2]) Der einzige Vers in Greene's Stücken, unserem Gefühle nach, von poetisch-inniger, naiv frauenhafter Rührungs-Anmuth; der einzige Vers, eines ächten Dichters würdig, — der einzige — wir sprechen, zu Greene's Genugthuung ein grosses Wort, das grösste Wort, gelassen — der einzige Vers, den in dieser Situation Skakspeare nicht glücklicher hätte hinwerfen können.

Im IV. Act verlobt sich Ida mit dem jungen Edelmann Eustace, der schon, vor jener abscheulichen Kuppelscene, die sie im II. Act mit Ateukin durchführt, ihr Herz gewonnen; ein Umstand, der ihr Verhalten in dieser Scene, ihr lasses Herhalten zu den Anträgen des Schuftes, noch vorwurfswürdiger erscheinen lässt. Das Preisstück des IV. Acts aber ist das Gespräch in Reimpaaren und Wechselreimen, das Königin Dorothea in Männertracht mit ihrem Zwerg, Nano, im Walde führt, wo sie, er-

---

1) Sir Bar.
To steal from out his pocket all the briefs . . .
I found this warrant, seal'd among the rest.

2) Dor. What garments lik'st thou then?
Nano. Such as may make you seem a proper man.
Dor. He makes me blush and smile, though I am sad.

mattet von der Wanderung und von Herzleid, unmittelbar vor dem Mordüberfall eintrifft.[1])

---

1) Dor.

Ah Nano, I am weary of these weeds,
Weary to wield this weapon that I bear,
Weary of love, from whom my woe proceeds,
Weary of toil, since I have lost my dear!
O weary life, where wanteth no distress,
But every thought is paid with heaviness!

Nano.

Too much of weary, madam, if you please:
Sit down, let weary die, and take your ease.

Dor.

Now look I, Nano? like a man, or no?

Nano.

If not a man, yet like a manly shrow (shrew).

Dor.

If any come and meet us on the way,
What should we do, if they enforce us slay.

Nano

Set cap a-huff, and challenge him the field:
Suppose the worst, the weak my fight to yield . . .

— — — — — — —

Say, Madam, will you hear your Nano sing?

Dor. Of woe, good boy, but of no other thing.
Nano. What, if I sing of fancy*), will it please?
Dor. To such as hope success, such notes breed ease.
Nano. What, if I sing, like Damon, to my sheep?
Dor. Like Phillis, I will set me down and weep.
Nano.

Nay, since my songs afford such pleasure small,
I'll sit me down, and sing you none at all.

Dor. O, be not angry, Nano!
Nano.

Nay, you loathe
Po think on that which doth content us both.

Dor. And how?
Nano.

You scorn disgust when you are weary,
And loathe my mirth, who live to make you merry.

Dor. Danger and fear withdraw me from delight.

---

*) 'love', Liebe.

Dor.

Ach Nano, ich bin müde dieser Tracht,
Und müde dieser Waffe, die mich schmückt.
Der Liebe müd', die mir dies Leid gebracht;
Und müd des Wegs, der mir das Liebst' entrückt.
O lastvoll Leben, leer nicht an Gefährde,
Doch voll der Pein und bitterer Beschwerde!

Nano.

Zu viel von Müd'! Ist's, Herrin, Euch genehm:
Ruht aus; schlagt Müdseyn todt; macht's Euch bequem.

Dor. Seh' ich wie'n Mann aus, Nano, oder nicht?

Nano. Wenn nicht wie'n Mann, doch wie 'n mannhafter Wicht.

Dor.

Käm Jemand dieses Weges in den Wald,
Was thun wir, Nano dann? geböt er Halt!

Nano.

Die Mütz' auf's Ohr — und hielten tapfer Stand.
Doch bringt auch Weichen Schwachen keine Schand.
Soll Nano, Herrin, singen Euch ein Lied?

Dor. Nur eins voll Herzleid passt für mein Gemüth.

Nano. Säng ich von Liebe, wie gefiel Euch dies?

Dor. Nur frohen Herzen klingt die Weise süss.

Nano. Doch säng, wie Damon, ich der Herd', der meinen?

Dor. Säss' ich, wie Phillis, da und würde weinen.

Nano.

Nein, da ein Sang so wenig Lust Euch bringt —
Kein Laut! Ein Narr, der Euch noch Etwas singt! —

Dor. O sey nicht böse, Nano!

Nano.

Nein; doch Leid
Schafft Euch, was Beid' uns doch erfreut.

Dor. Wie denn?

Nano.

Dem lust'gen Gauch Ihr widerstrebt;
Der einzig nur Euch zu vergnügen lebt.

Dor. Gefahr und Furcht verleiden Scherz und Lust.

Nano. Des Glückes Falschheit Ihr vernichten musst.

Nano. 'Tis virtue to contemn false fortunes spite.

Dor. What should I do to please thee, friendly squire?

Nano.

A smile a day, is all I will require;
And if you pay me well the smiles you owe me.
I'll kill this cursed care, or else beshrow me.

Dor. We are descried; o Nano, we are dead!

Dor. Was soll dem Herrchen ich zuliebe thun?
Nano.
Einmal des Tags zu lächeln nur geruhn,
Gewährt Ihr dies, dann spott' ich aller Noth —
Dor. (den Jaques erblickend)
Wir sind entdeckt, o Nano, Beide todt!

O des herzrührend lieblichen Wald-Idyllenbildchens, als Spielscene eingefasst in den Rahmen eines „schottischen Geschichts-Stückes", dessen dramatische Brüche, Risse und Schäden den Rahmen zu einem löchervoll durchbrochenen Rococo-Rahmen machen für das niedliche Waldidyllenbildchen mit einer reizenden, als Strolch-Junge verkleideten Königin und ihrem närrisch-putzigen, gemüthlichen Zwerge als Staffage! Man könnte die englische Idylle selbst in ihr zu erblicken meinen, mit Robert Greene, ihrem Leibzwerg, Beide in dramatischer Verkleidung. Greene ein Favoritzwerg, ein Mignon, ein Schooss-Zwerg für die lyrischarkadische Idylle; für Melpomene und Thalia aber ein missgestalter Kobold-Zwerg; ein Pygmäe, mit einem Kürbiskopf und entsprechenden Hans-Aer-lings-πυγί oder πυγῇ, worin ein Kranichschnabel, als Trophäe-Canüle einer Repentance-Klystierspritze, steckt.

Hereinbricht in die Waldidylle, mit gezogenem Schwert, des höllischen Kupplers Ateukin coupe-jarret französisch-englischer Wortformen, der Soldmörder, der französische Würgteufel Jaques; wirft sich auf die Königin mit den bestialischsten Schmähungen, 'you Strumpet' „du H—!" Der Zwerg Nano, mit dem Kranichschnabel in ano, dreht ihm sogleich diesen zu, nicht um zu fechten, und mit dieser seiner Waffe, seinem Hinterlader, als einziger Beschützer seiner unglücklichen Herrin, für sie zu kämpfen, und die Fürstin mit verblutendem Däumlings-Körper deckend, als Zwerg-Held für sie zu sterben. Der Königin hiess er das Schwert ziehen [1], er aber spornstreichs „nach Hülfe" (for rescue) auf und davon, ausgreifend mit den Beinchen, als wären's die Läufe eines Sechzehnenders; nicht die eines Zwerghirschchens, womit man Tabakspfeifen reinigt. „Zwar ein übler Mann von Gestalt, doch ein hurtiger Läufer". [2]) Königin Dorothea ficht wie ein zartes,

1) Nano. Draw me your sword.
2) Il. X. v. 316.

geängstigtes Frauenbild in Mannskleidern gegen den wilden Mörder, Gottes Schutz anflehend, die unglückselige Fürstin und Gattin[1]), und stürzt, tödtlich verwundet, zu Boden, stöhnend: „Ach, ich bin erschlagen!"[2]) Der Mörder hält sie für abgethan; würgt noch ein paar französisch-englische Phrasen im Mutterleib, und eilt, sein Blutgeld vom Könige fordern, und den Ritterschlag empfangen für die gelungene Tagesarbeit.[3])

Nun kniet Nano, mit seinem Hülfeleister, wie abgepasst, port inde angelangt, — knieet Zwerg Nano vor der im Blute schwimmenden Königin und ringt die kleinen Händchen, sein Vorder- und Hintergehäse, jammernd: „Ach holdes Herz!"[4]) Indess der herbeigerufene Sir Cuthberth Andreson das Lamento des Däumchens mit der Behauptung, der junge Mann lebt noch[5]), zur Ruhe verweist, die Ohnmächtige aufnimmt, und sie in sein Haus trägt. Schade um unsere Freude an dem niedlichen Zwerglein, dem Herzzipfelchen der Königin, Dorothea, das auch schon unser Herzpinkerl geworden, wie sie dort in Oesterreich sagen. Unmannhaftigkeit, wo es Frauenschutz gilt, duldet man selbst von Zwergen nicht, wie die altrömischen Damen beweisen, die sich Hauszwerge hielten, aber mannhafte eben, und sie erst, nach abgelegter Mannhaftigkeitsprobe, aufnahmen.

Mit dem Forttragen der Königin musste der IV. Act schliessen. Statt dessen, — wen lässt unser Greene in diesem Augenblick noch auftreten? den König! Von allen Wichten in diesem, an solchen Gesellen reichlich gesegneten Stücke, der verächtlichste, verabscheuungswürdigste! Bei dessen Erscheinen, unmittelbar nach jener grässlichen, von ihm angestifteten, durch seine Vollmacht mindestens verübten Blutthat, sich das ganze Theaterpublikum, wie Ein Mann, erheben musste, und ihn mit faulen Aepfeln von der Bühne vertreiben. Ein König, als dramatischer Held, mag Schauder, Entsetzen erregen, in Mord und Verbrechen,

---

1) Dor. God shield me, hopless princess, and a wife —

2) Ah, I am slain!

3) Jaq. Elle est tout morte . . . Bien je m'en allerai au roi lui dire mes affaires. Je serai un chevalier, for his day's travail.

4) Ah gentle heart —

5) Sir Cuth. Leave mourning, friend, the man is yet alive.

Blut und Greuel getaucht „vom Helm bis zum Sporn“. Ein Höllenbluthund mag er scheinen, Alles, nur kein gemeiner Hund. Die charakterschwächsten, als Herrscher verwerflichsten von Shakspare's Königen, — eine tragische Majestät des Königsschicksals, eine Mitleid und Frucht gebietende Hoheit des Königsjammers, geht doch von seinen unheldischsten Königen aus. In seinen Komödien und tragikomischen Schauspielen, auch hier verleugnen die unliebsamsten Könige, wie Leontes z. B., ihr fürstliches Wesen niemals. — Auch von seinen Lustspielkönigen gilt: Jeder Zoll ein König. Selbst Claudius, den Hamlet, in höchster Aufregung, einen zusammengeflickten Lumpenkönig schilt, selbst dieser trägt eine gewisse Herrscherwürde und Repräsentationshaltung, einen fürstlichen Anstand zur Schau. Greene's James the Fourth steht noch weit unter dem zusammengeflickten Lumpenkönig: Er ist schlechtweg ein Lump. Als König ein Lump; als Lump der König unter den Lumpen, unter Auswürflingen der König.

Und mit Wem Ein Herz und Seele, lässt Greene, mit Wem zusammen seinen König, James the Fourth, in diesem Augenblick auftreten und den vierten Act schliessen? Mit dem Mordknecht Jaques, der das vom Blut der Königin noch dampfende Schwert vor sich herschwingt [1]), und mit Ateukin, dem kupplerischen Schuft und Mörder, zusammen! — Bei solchem Auftritt musste sich das Theaterpublikum en masse erheben, und die ganze saubere Gesellschaft, den Lumpenkönig und König-Lumpen an der Spitze, von der Bühne wegspeien. Um den Ekel vor diesem König auf den äussersten Punkt, bis zum unfreiwilligen Speien zu steigern, mit welchen Weisungen an die Spiessgesellen lässt Greene seinen König den Act schliessen? Nach einigen leisen katzenelendlichen Repentance-Anwandlungen pro forma [2]), die sein Helfershelfer, Teufelsfactotum, Ateukin, mit einem dem

1) (Jaques running with his sword one way, the King with his train another way).

2) K. of Sc.

Methinks this murder soundeth in mine ear
A threatning noise of dire and sharp revenge:
I am incensed with grief, yet fain would joy.
What may I do to end me of ther doubts?

König unter die Nase gehaltenen Riechfläschchen voll Macchiavelli [1]) — Salzgeist, gleich wieder verscheucht — betraut ihn der König mit einer neuen Botschaft „ans liebe Fleisch“, an Ida's, hinter seinem Rücken längst vergabtes Phönix-Nest; eine Herzensbotschaft, die dem Botschafter einen neuen Kuppelpelz in Aussicht stellt. [2]) Lassen wir den verspäteten Vorhang schnell über diese Schlussscene des IV. Acts fallen! —

Nun dürfte man doch vom V. Act, dem Katastrophen-, dem Heimsuchungsact, billig erwarten, dass er die vom Buchhändler-Titel des Stückes angekündigte poetische Gerechtigkeit [3]) üben, und dem König, dem Lüstling, dem Schürzenknecht, der Phönix-Nester, wie Jean Paul's Trossbube die platzende Bombe, löscht — mittelst der uropoetischen Spritze nämlich — dass er diesen König, den Folterer und Mörder seiner tugendheiligen, nur durch die Liebe zu ihm befleckten Gemahlin würde büssen lassen; dass er, der V. Act, da seine Vorgänger, die vier Acte, des grossen schottischen Königs Leben und Regierung, aufs schimpflichste für diesen, gefälscht — dass er wenigstens, der V. Act, als Austrags-, als Nemesis-Act, zugunsten der poetischen Gerechtigkeit, an der Geschichte einen für das Stück heilsamen Gewaltact an des geschichtlichen James' IV. Tode, zur Sühne der Verruchtheiten seines James the Fourth, in poetisch-kathartischer Absicht, eine entweihungsvolle Fälschung begehen und, ihn seine Schandthaten mit dem Tode würde entgelten lassen. Was thut nun der V. Act? Statt eines Sühneactes, vollzieht er einen schmählichen Versöhnungs-Act. Der König von England, mit einem Heer, als Rächer seiner Tochter, herangerückt, versöhnt

---

Ateu.
'Tis policy, my liege, in every state,
To cut of members, that disturb the head . . .
K. of Sc. Enough, I am confirm'd . . .

1) Ateuk.
Where be my writings I put in my pocket last night?
Andrew.
Which, Sir? Your annotations upon Macchiavel?
(A. III. p. 115).

2) Go to mine Ida, tell her that my soul
Shall keep her semblance closed in my breast.

3) 'The Scottish Historie of James the Fourth, slaine at Flodden' erschlagen zu Flodden.

sich mit dem meuchelmörderischen Wüstling — König der Schotten, zerschmelzend vor väterlicher und schwiegerväterlicher Rührung, als er seine, dank Sir und Lady Cuthbert Anderson's Pflege, von ihrer mörderischen Wunde genesene Tochter, Königin Dorothea, am Halse ihres Peinigers und Schlächters hangen, und nach Wiedervereinigung mit dem, als Gatte, wie als Herrscher, gleich schmachvollen Repentance-König flehentlich bangen sieht.[1]) Der Mord- und Lustbefleckte king of Scots, an dessen fingerdickem Sündenschmutz auch noch der Lächerlichkeitsflecken klebt, dass seine geplanten Schandthaten im Kothe seiner Absicht stecken blieben, und dass ihm der Misserfolg eine ellenlange Nase andreht — Greene's tragisch, wie komisch zu Schanden gewordener king of Scots schlägt noch, um das Maass seiner Erbärmlichkeit vollzumachen, schlägt noch Repentance-Capital aus den Speiflecken, die an ihm über und über haften [2]), mit reuezerknirschten Besserungs-Gelübden sich selbst in's Gesicht spuckend.[3]) Das ist der Fluch der eigenen Miserabilität des Dichter-Charakters, dass sie fortzeugend ihm ähnliche dramatische Charaktere muss gebären. Die Behandlung, die Greene seinem, selbstgeständlich, braven, tugendhaften und liebevollen Weibe widerfahren liess, lässt Greene's ihm in Gesinnung und Charakter gleichartiger

---

1) Dor.

And since, You kings, your wars began by me,
Since I am safe, return, surcease your fight.
— — — — — — —
Might I with twice as many pains as these
Unite our hearts . . .
— — — — — — —

K. of Engl.

I will embrace him for to favour thee:
I call him friend, and take him for my son.

2) K. of Scots.

Yo heavens, you know how willing I would weep:
You heavens can tell how glad I would submit;
You heavens can say, how firmly I would sigh —
You heavens can say what a Blutschmutzfink
And what a Schmutzblutfink von king I am!

3) I take religious vows before my God
To honour thee for father, her for wife.

James the Fourth seinen Engel von Weib, sein alle Engel überengelndes Ehegemahl, Königin Dorothea, die Greene, aller Vermuthung nach, seinem Weibe, als nachzuahmendes Vorbild, aufstellen mochte, entgelten.

In eine weitere Erörterung alles dessen eingehen, was noch um den V. Act — einen Hänge-Act — drum und dranhängt, hiesse dem Hunde in's Handwerk greifen, dem das französische Sprichwort das Geschäft anweist: de retourner à son vomissement. Zu letzterem gehört: dass die kleinen Diebe, die Spiessgesellen des grossen Diebes, Ateukin an der Spitze, vom grossen Diebe gehängt werden, und dass der grosse Dieb sich selber laufen lässt, im Schnellschritt auf allen Vieren zukreuzekriechend. Gehängt, d. h. cum grano salis; mit demjenigen Körnchen Salz nämlich, das man dem entwischten Galgenvogel, Ateukin, erst auf den Schweif streuen müsste, um ihn wieder zum Hängen einzufangen; den wohl gar der grosse Dieb, als ihm völlig ebenbürtigen und, im Hinblick auf künftige mögliche Fälle, wo man ihn doch vielleicht wieder brauchen könnte, hat laufen lassen, bemäntelnd diese möglichen Fälle mit dem gemessenen Befehl, den cum grano salis erhaschten Galgenvogel, mit allen seinen gebührenden Ehren, sofort an die höchste Stelle zu befördern, will sagen: an den Galgen. [1] Das kleine Galgengevögel, das hängt bereits, die ganze Kluppe. [2] Mit Ausnahme von Slipper (Pantoffel), der, als Ateukin's Pantoffelknecht, seinem Gebieter so unverbrüchlich folgt, wie ein Pantoffel dem andern, oder wie dem Teufel sein Pferdehuf, englisch: horse-shoe, des Teufels Slipper. Dieser

---

1) K. of Scots.

— — — — First I submit
And humble crave a pardon of your grace*),
Next, corteous queen, I pray thee by thy loves
Forgive mine errors past, and pardon me,
My lords and princes, if I have misdone,
As I have wrong'd indeed both you and yours,
Here after trust me, you are dear to me,
As for Ateukin, whoso finds the man,
Let him have martial law, and straight be hang'd.

2) As all the vain abettors now are dead.

---

*) the king of England.

Slipper ist unter Greene's Clowns der beziehungsweise Einzige grüne Häring unter den faulen Fischen der faulen Witze; der Einzige, allenfalls in Essighumor gebeizte Pickelsauerhäring unter Larven von Stockfischen, von gedörrten und über den satirischen Stock gezogenen Kabeljaus; der Einzige, den der Gauner Autolykus im „Wintermärchen" um ein paar Schüppchen beschuppen konnte, die, wenn Hexengold und Silber sich in Schuppen verwandeln, umgekehrt in Autolykus' alles versilbernder Hand als blanke Ducaten dramatischen Galgenhumors und Gaunerwitzes funkeln; der Einzige endlich, der es auch nur dessentwegen, Autolykus wegen, verdient, dass sein Vater Bohan den Galgen um ihn selber beschuppt und prellt. Bohan? Slipper's Vater Bohan? Wo kommt dieser miteinmal her? Ei! Aus seinem Grabe. Von unserem Greene, zu dem Zwecke, eigens aus dem Grabe hervorgeholt; von unserm Greene, der Euch schon mehr als eine ähnliche Probe von seiner in's Gelage hinein phantasmagorirenden Erfindsamkeit, und Euch mit seiner vom Zaun gebrochenen Wünschelruthe mehr als eine Probe von den, mittelst dieser, gehobenen Schätzen gegeben, die sich in der Regel als Regenwürmer auswiesen. Als solchen gräbt auch hier unser Greene den Bohan aus seiner Gruft, und zwar als lebendigen Bohan, der sich selbst, aus Pönitenz, zum Bussklausner eingegraben; aus Pönitenz, ob seinem früheren Lotterleben am Hofe. In seine Grabhöhle eingewühlt, lebt der vom Hof-Auswurf zum reueseligen Menschenfreund-Maulwurf pönitenzirte Schotte [1]) weltverschollen; welt- und söhnevergessen; und er selbst, Vater Bohan, für diese gestorben, verdorben. Zwei Söhne? Der zweite Sohn, wer —? Wer der zweite Sohn ist, fragt Ihr? So rathet doch! Eine Goldgrube, behufs Selbsteingrabung, dem Errather! — Nun? — Kein Geringerer, als — Zwerg Nano! Und von Wem lässt unser Greene den schottischen Taphotroglodyten, den schottischen Grabhöhlenhocker, aus seinen auf zeitlebens beschlagenen Erbbegräbnisse scharren? Sämmtliche Goldbarren, Goldstangen, Goldklumpen und Goldtafeln, welche Cesellius Bassus, ein Punier von Herkunft, berüchtigter Gründer, ein Baron von Pontus Eu-

1) Bohan. — the court, the country worse, and city worst of all — having my two sons to the world, and shutting myself into this womb . . .

xinus unter Kaiser Nero, in einer auf seinem Acker im Traume entdeckten unermesslichen Höhle liegen und dem Kaiser Nero, als goldene Strousberge, zur Verfügung stellte [1]) — diese fabelhaften Goldhaufen alle demjenigen als Räthselpreis zugesichert, dessen Scharfsinn denjenigen ergrübelt, von welchem Greene seinen, weniger Hochschotten, als erdeingewühlten Tiefschotten, nicht sowohl Berg- als Grabhügel-Schotten, Bohan, aus dieser Grube, worin dieser als Aftermiether des Todes haust, locken lässt! Umsonst! Das Gründerthum selber erräth's nicht! kein Cesellius Bassus und kein Ofenheim erschwindelt, ergründelt und erspeculirt diesen Räthselpreis, diesen Actiengewinn — — Oberon! den Elfenkönig Oberon! Shakspeare's, Wieland's, Maria von Weber's Oberon! Leider nur, ach leider! einen nicht wieder zu erkennenden Oberon! Der Oberon jener genannten grossen Meister, verfratzt zum scheusslichen Erdmännlein. Ein König der Elfen, wie Greene's James the Fourth ein König der Schotten ist! Ein Spott- und Hohn-Oberon! Ein oberfauler Ober-Hohn-Oberon. Ein dieses elenden Kalauers würdiger Oberon! Und würdiger noch der 'pleasant Comedie', mit welcher der Stationer-Anzeige-Titel von Greene's James the Fourth Reclame macht verkündend: dass besagte 'pleasant Comedie' von 'Oboram, King of Fayeries', werde präsentirt werden (presented): Und worin besteht das Lustige dieser „vergnüglichen Komödie"? Darin, dass Oboram und der aus seinem Erdloch von ihm gekitzelte „Stoical Scot", wie er ihn nennt, der stoische Schotte, Zwickauerisch: Stock-Schaute, dieser Bohan — dass Beide, Oboram und Bohan, Anfang und Ende jedes Acts, wie ein paar Ratten, aus ihrem Loch hervorgerannt kommen, den Spielpersonen durch die Beine laufen — Bohan's Schauspielern, von denen er seinem Freunde, Oboram, Greene's Stück 'James the Fourth', behufs Verbeispielung seines wohlbegründeten Menschenhasses, vorspielen lässt, diesen Bohan-Players [2]) durch die Beine laufen,

1) Das römische Gründergeschichtchen erzählt Tacitus (An. XVI. 1): Illusit dehinc Neroni fortuna per vanitatem ipsius, et promissa Cesellii Bassi, qui origine Poenus, mente turbida, nocturnae quietis imaginem ad spem haud dubiam retraxit. Vectusque Romam, principis aditum emercatus, expromit: 'repertum in agro suo specum altitudine immensa, quo magna vis auri contineretur, non in formam pecuniae, sed rudi et antiquo pondere. Lateres quippe praegraves jacere' etc.

2) Bohan. Now king, if thou be a king, I will shew thee why I

und nach einigem, als dumb shows und Feerien [1]), gesprungenen Sätzen, die zum Stücke passen, wie Rattensprünge in ein Opernballet, oder ein coq-à-l'âne in eine Feerie des Victoria-Theaters — wieder zurück in ihr Loch rascheln. Die einzige Beisteuer, die sie zur Handlung des Stückes, als Mitratten, die mitthaten, liefern, läuft darauf hinaus, dass Ratte Oboram, aus alter Freundschaft für Ratte Bohan, dessen Sohn Slipper aus dem Stricke beisst. [2]) Ein Galgenstrick-Endchen eines Pantoffelknechts, der seinem Herrn die Schuhe austreten will, ist das Endresultat dieser ganzen Geschichte, dieser 'Scottish Historie'! Eine pleasant Comedie Pro nihilo! —

Heida! Eine Christbescheerung vier Wochen vor Weihnachten! Aber ach, ein Buchhändler-Christgeschenk — „zur Ansicht"! Und — dem heiligen Christ sey's geklagt! nur auf wenige Stunden! Und unaufschneidbar an den Seiten, geschweige oben! Zwei Prachtbände: Gold und Purpur von aussen und von innen erst! Englisches Atlas-Velin, und jeder Buchstabe auf den 1200 Blattseiten werth in Gold gefasst zu werden! Welcher Anblick für einen überholten Concurrenten! Nun wisst Ihr auch, was es

---

hate the world by demonstration. In the year 1520 was in Scotland a king, overruled with parasites, misled by last — much like our court of Scotland this day.*) That Story have I set down — and I'll shew the same in action, by guid (good) fellows of our countrymen . . . James IV. war aber bereits 1513 gefallen. Henry's VII. mit James IV. vermählte Tochter hiess Margaret, nicht Dorothea, und Henry VII. hat niemals einen Kriegszug nach Schottland unternommen. Ausserdem heisst Greene's king of England in diesem Stück Arius, Namensvetter von dem in der Kirchengeschichte berühmtesten Ketzer — ein Wirrzopf von verzwicktem Verlarvungsspiel, der an die Larve in Aesop's Fabel erinnert, von welcher der Fuchs, nachdem er einen Blick in ihr Inwendiges geworfen, sagt: cerebrum non habet.

1) Oberon. — to gratulate thee, I brought there Antics to shew thee some sport in dancing.

2) Ober.

— — — — I'll stand his friend,
Or else he capers in a halters end.

A. IV. p. 136.

---

*) Ein Stich auf Maria Stuart und ihre Hofwirthschaft. Ist's an dem, so wäre das Stück vor 1587 verfasst.

für zwei sibyllinische Bücher sind Adolphus William Ward's eben ausgegebenes Werk: 'A History of English dramatic Literature, London 1875.' Für uns zwei sibyllinische Bücher, sibyllinisch, weil unenträthselbar; und unenträthselbar, weil unaufschneidlich. Ja, läge Sinn und Inhalt erschlossen vor uns da, dann erst, o gewiss! dann würden sie erst recht als sibyllisch durch die Eigenschaft sich ausweisen: dass, wie ein einziges jener sechs von der Cumäischen Sibylle dem Tarquinius Superbus angebotenen Bücher den Werth und Kaufpreis der fünf verbrannten erhielt, dass gleichermaassen, wenn wir das Unglück hätten, dass eines von den zwei Büchern in Feuer aufginge, wir der altehrwürdigen Sibylle, der Buchhandlung Asher & Co., den vollen Ladenpreis für das eine, erhaltene, zu bezahlen hätten. „Zur Ansicht", die jeden Einblick ausschliesst! Tiefgebückt, durch je ein zum Sehrohr geformtes Doppelblatt spähend, wie der Schneidergeselle am Schlüsselloche des Himmelsthors, worin der heilige Petrus den Schlüssel von innen hatte stecken lassen. Oder wie jener Eckensteher aus Nante's Zeiten, den dieser den „Deibel" in seiner Tasche zeigte, und als der Forscher „Nischte nich" zu sehen versicherte, bestätigend zunickte: „Det is eben der Deibel!" Das ist unsere Lage — Ha! Gesegnet sey die Buchbinderfalz! — Am Seitenschnitt Vol. I. eine Blätterkante, wenngleich oben hermetisch geschlossen, wie Nante's Hosentasche unten! Mit gespanntesten Spähblicken kämpfen wir, „durch bewegter Schatten Spiele", der Pagina 225 die hüpfenden Buchstaben ab. — Glücklicher Treffer! Ein Urtheil über Robert Greene! 'His merits as a dramatist' am Rande. — Zittert unser Auge? Zittern die Buchstaben? Heilige Lucia! Ihr Kalenderheiligen Alle! Was steht da gedruckt? Dir, o Leser! bleibe nichts verhalten, und nichts vorenthalten! Vor dir kein Geheimniss, du unser getreuer Genosse in Liebes Leid und Lust! Lies selber! Lies, lieber Leser — die Alliteration ist ein Bild unseres lallenden Schreckens — Lies und gucke, starre, staune! —

„Greene's Erfindungstärke ist sehr merkwürdig. Er behandelt eine breite Mannigfaltigkeit von Material mit grosser oft ausserordentlich glücklicher Freiheit, und entfaltet einen wahrhaft romantischen Geist in der Weite seines Bereiches und in der erfolgreichen Kühnheit bei der Auswahl des Gegenstandes. In

reizvoller Anmuth und Flüssigkeit der Versification übertrifft er unzweifelhaft den Peele. Im Humor ist er unendlich dem Marlowe überlegen. Abgesehen daher von der Fruchtbarkeit und gewandten Vielseitigkeit, die Greene auf anderen Gebieten, ausserhalb des Drama's, entfaltet, nimmt er unter den Vorgängern Shakspere's im Drama selbst eine hohe Stelle ein. Und ob wir uns auch ebenso gleichgültig wie skeptisch, bezüglich der Beschaffenkeit der Schuld verhalten, womit Greene Shakspere belastet; so darf doch nicht vergessen werden, dass der jüngere und grössere Dramatiker dem ältern und geringern durch eine anderartige Schuld ganz gewiss verpflichtet blieb, insofern dieser mehr, als je ein Dichter vor ihm (Sh.), die Füsse, wenn ich mich so ausdrücken darf, der englischen Muse beschwingen half, um ihr in ihren Bewegungen Freiheit und Leichtigkeit zu geben. Sein Genius hielt sich im Ganzen und Grossen frei von der Pedanterie, von welcher weder Peele noch Marlowe ganz unberührt blieben. Viele seiner Dramen athmen in gewissem Grade jene unbeschreibliche frische, jenen über englische Heimstätten und englische Auen hingewehte Luft, welche wir als ein Shakspere'sche Merkmal erkennen, und welche keiner anderen als einer durchaus und wahrhaft nationalen Kunst zukommt". [1])

1) „Greene's inventiveness is very remarkable; he treats a large variety of materials with great, and often exceedingly happy, freedom, displaying a truly romantic spirit in the width of his range and in the successful audacity of his choice of subjects. In gracefulness and fluency of versification he assuredly surpasses Peele . . . In humour he is infinitely the superior of Marlowe. Apart therefore from the productivity and versatility which Greene displays in other fields besides the drama, he ranks high among the predecessors of Shakspere in the drama itself. And though we may be indifferent as well as sceptical as to the nature of the debt with which Greene charged Shakspere, yet it ought not to be forgotten that a different debt was assuredly owed by the younger and greater to the elder and lesser dramatist, who helped more than any poet before him to wing the feet, if I may use the expression, of the English dramatic Muse, to give freedom and lightness to her movements; whose genius was in the main without the pedantry from which neither Peele nor even Marlowe was wholly free; and many of whose dramas breath in some degree that indescribable freshness, that air blown from over English homesteads and English meads, which we recognise as a shakspereau characteristic, and which belongs to none but a wholly and truly national art".

Eigenes Concurrentenpaar! Eigene zwei Wettläufer, die, von entgegengesetzten Punkten aus, aufeinander anrennen und mit den Köpfen zusammenstossen, dass es kracht! — Rufen wir, uns zugunsten, andere Zeugnisse an? Unverdächtige Zeugnisse glaubwürdiger englischer Gewährsmänner?[1]) Und kämen die englischen Heerschaaren selber allzuhauf, und legten auf unsere

1) 'His (Greene's) invention is poor from the want of a vigorous imagination . . . His usual fault — is an absence of simplicity; but his pedantic classical references, frequently without either taste or discretion, he had in common with the other scribbling scholars of the time". Vor Peele's blank verse hat Greene's „a more variety into the rhythm" voraus „although it will still be found in most instances to run with fatigating similarity". Collier Hist. III. p. 153 f. —

„In Greene we had as much fustian and meanness as in either of the others, while he has infinitely less poetry and passion than Marlowe, and perhaps less than Peele, to redeem his faults . . . Dyce Account. p. XLVI.

Wir fügen noch ein Urtheil über Greene aus der 'Retrospective Review' (Vol. III. P. 1. p. 101) hinzu, einer kritischen Zeitschrift, die Anfangs des dritten Jahrzehnts unseres Jahrh. zu London erschien und in besonderem, verdientem Ansehen stand. Sie ist, was ästhetisch-kritisches Urtheil betrifft, Muster und Vorbild der englischen Reviews der Gegenwart, die noch heute von ihr, inbezug auf scharfes, treffendes und unparteiisches Urtheil, lernen könnten: „The chief defect of Greene is a want of circumstance — he is ignorant of the winding passages which lead to the portals of passion". (Ein Capitalmangel bei einem Dramatiker!) — „of these repeated strokes which mark the progression of emotions, and in the end produce a pathetic effect." (Wem aber die Fähigkeit der Leidenschaftsentwickelung und stufenweisen Steigerung der Gemüthsbewegungen abgeht, der ist ein in den Theaterbrettern eingepflöckter Baum aus Pappe ohne Wurzeln und Lebenssäfte.) „We do not find in him any of those casual expressions which escape from the bitterness of the soul — any of those slight indications of the storm within more effective than a cento of extravagant hyperboles" . . . Mit einem Wort es fehlt ihm das dramatische Eingeweide: Herz, Leber, Nieren, Lunge, grosses und kleines Gehirn — kurz sämmtliche Lebensorgane der poetisch dramatischen Schöpferkraft — das ist mehr als selbst wir dem Greene absprachen, inrücksicht auf einige Lichtblicke in seinem Dialog, und auf ein paar seiner weiblichen Figuren, wie 'Margaret' in Fryar Baco, Königin 'Dorothea' in James IV., die wenigstens auf Rudimente jener poetischen Eingeweide, auf zerstreute Ganglien im inneren geistigen Organismus, wie bei den Insecten, in den Körperhöhlen, als verkümmerte Surrogate vollkommen ausgebildeter Functionsheerde; auf disjecta ganglia Poetae hindeuten. —

Aussagen einen körperlichen Eid ab, so würden diese doch kein grösseres Wahrheitsgewicht erhalten, als ihnen die Processacten, unsere Analysen, unsere substanziirten Ausführungen und die darin offen zutage liegenden Sachverhalte, Thatbestände und Beweiskörper ertheilen. Gewährsmänner! — Selbst ist der Mann! Im ästhetisch-kritischen, zumal dramatisch-kritischen Rechtsstreit entwickelt und schöpft der Spruchrichter sein Urtel, wenn es ein rechtskräftiges seyn soll, aus thatsächlichen, aller Welt prüfbaren Grundlagen, aus der Inhaltszergliederung eben und Veranschaulichung der Kunstform und des Geistescharakters der Dichtung. Das ist das öffentliche ästhetisch-kritische Gerichtsverfahren, während das übliche, und auch von Mr. Ward, allem Anschein nach, befolgte, auf der geheimen Rechtsverhandlung beruht, bei verschlossenen Thüren und Acten, woraus nur, zu scheinbarer Begründung, das Dürftigste, Allgemeinste, nichts Beweisende, wie Argument, Fabelgerippe, und selbst hierin meist nur zerstückeltes Gebein beklebt mit Auszugsstellen, vorgebracht wird; so dass der kritische Rechtsspruch, für die Leserwelt, immer nur ein arbiträres, nach richterlichem Ermessen gefälltes Urtheil bleibt. Die kritisch-ästhetische Zergliederung und Reproduction eines einzigen Stückes hat für die Literaturgeschichte mehr Werth, Geltung und Bedeutung, als ein ganzer Band voll der geistreichsten, aus oberflächlicher, flüchtiger Lesung und Prüfung des Dichtwerkes abstrahirten und dem Leser octroyirten Combinationsurtheile. Doch wohl gemerkt die kritisch-ästhetische Zergliederung; nicht was gemeinhin unter Analyse eines Stückes verstanden, und als solche dargeboten wird. Kein blosses Detail-Referat nach Act- und Scenenfolge, wiedergekäut von allen fünf Rindermägen. — Gewiss hat Mr. Ward seine Ansicht über Greene's Verdienste um das englische Drama, nach bestem Wissen und Gewissen, gleich uns, abgegeben. Doch nicht darum handelt es sich; es kommt vielmehr wesentlich darauf an, den Leser von der objectiven Berechtigung solchen persönlich-kritischen, subjectiven besten Wissens und Gewissens, den Leser von der Gerechtigkeit und Wahrheitsgemässheit solchen Urtheils, durch thatsächliche Begründung, zu überzeugen. „Ja" — wirft man ein — „Du hast gut thatsächlich begründen! Du mischest in Deine Begründungen und Zergliederungen so viel selbeigenes Raisonnement, und oft

von so wunderlichen Humoresken, so krausen Einfällen, und mit so sprunghaftem Irrlichteliren, durchwebt, dass der rein sachlich-kritische Thatbestand doch wieder verdunkelt und der Leser verblüfft und verwirrt wird" — Verwirrt, wie das geblendete Auge, dem mit der Blendung und durch dieselbe sich dennoch das Sonnenbild einprägt. Verwirrt, wie das gauklerische durch die wallenden von Fusstritten tanzenden Fäden hin- und herschiessende Weberschiffchen, das gleichwohl Zettel und Einschlag knüpft und befestigt, durch das scheinbar wirre Gewebe fliegt, taumelnd wie ein Trunkenbold. Verwirrt, wie unter den hüpfenden, unstäten Stricknadeln der Strumpf zusehends wächst, und mit den gleichzeitig hineingestrickten wunderlichen Figuren zusammen, unter der Hand, unter den ihn rastlos und unablässig stichelnden, stechenden, durchbohrenden, spiessenden und doch wieder analytisch-synthetisch, ihm auf die Beine helfenden Händen, immer auf den Stumpf kommt, und jede, beständig abspringende Stricknadel stets doch bei der Klinge bleibt. Kurz, verwirrt, wie durch die buntesten, anscheinend regellosen, freien Phantasien des kunstfertigen Spielers das Thema, und jedesmal in überraschend neuer Beleuchtung seines eigenthümlichen Charakters, hervorklingt, zu einem phantastisch gefärbten und gleichwohl streng thematisch gegliederten Kunstwerke sich gestaltend. Nach schulgerechter Methode ein bändereiches literargeschichtliches Werk mit dem gemessenen, „wissenschaftlichen" Schritt und Büffel-Ernst durchackern, wie der Pflugochs seine Ackerfurchen zieht — versucht euch doch an einer derartigen aus den Quellen geschöpften und mit dem erforderlichen Apparat ausgerüsteten Geschichte des Drama's aller Völker, und die in Styl und Darstellung den schulcorrecten Ochsenschritt einhält, — versucht es einmal und seht, wie weit ihr damit kommt! Die capriciösen Lichter, die unsere Geschichte aufsetzt, was liegt daran, dass sie mit launenhaftem Pinsel hingeschleudert, oder auch mit dem Wischschwamm, wie des Apelles' Pferdeschaum, hingestossen scheinen, wenn sie nur das Bild erhellen und, dank solchen Druckern, es im rechten Lichte zeigen. Hätte Lessing eine Geschichte des Drama's geschrieben, er würde ein Werk geschaffen haben, neben welchem das unsrige in die Krümpe ginge. Sicherlich aber hätte Lessing nach seiner nichts weniger als schulschnürchengerecht-styli-

sirten Hamburger Dramaturgie zu schliessen, eine unserer Darstellungsweise ähnliche Methode, und zwar im Verhältniss der Umfänglichkeit des Werkes, eingeschlagen. Cum grano salis — wohl! Welches granum jedoch trotzdem ein granum salis wäre, wie das Salzkörnchen, welches der Leviathan mit dem Seewasser durch die Nüstern spritzt, zur Freude und Ergötzung seines Schöpfers, unseres Herrgotts, der bekanntlich den Leviathan schuf, um mit ihm zu scherzen, da denn auch, selbstverständlich, der Leviathan sich auf Scherz und Kurzweil verstehen muss.

Mit alledem soll dem Urtheil des Lesers nicht präjudicirt werden, als zögen wir aus unsern Analysen durchweg die richtigen Folgerungen. Auch behaupten wir keineswegs, dass Ward's Urtheil über Greene, weil es unseres vor den Kopf stösst, unrichtig, falsch sey. Nur so viel steht für uns fest, dass diese Richtigkeit, nicht an der hergebrachten schablonenartigen Fabelandeutung oder Argumentangabe zu ermitteln wäre, sondern nur an einer, unserer eingehenden Entwickelung von Greene's namhaftesten Stücken ähnlichen Erörterung sich auszuweisen, zu erprüfen und zu bewähren hätte. Eine nähere Einsicht in Mr. Ward's gewiss verdienstvolles und die Geschichte der englischen dramatischen Literatur dankenswerth und erspriesslich förderndes Werk wird uns instandsetzen, seine Ansichten und Urtheile, insbesondere über Shakspeare, wenn auch vielleicht nicht durchweg als Belege, so doch als immerhin fragwürdige und, selbst im Widerspruch zu den unsrigen, als anregende und berichtigende, diesen gegenüber zu stellen.

Nun erübrigt uns noch Greene's letztem Stücke:

George a Greene, The Pinner of Wakefield [1])
(Der Flurschütz von Wakefield),

einige Worte zu widmen. Wir dürfen es dabei kühnlich be-

---

1) 'A Pleasant conceyted comedie of George a Greene, the Pinner of Wakefield. As it was sundry times acted by the servants of the Right honourable the Earle of Sussex. Imprinted at London by Simon Stafford, for Cuthbert Barby: And are to be sold at his shop neere the Royall Exchange. 1599, 4°.

In den verschiedenen Ausgaben von Dodsley's 'Old Plays' wieder abgedruckt (nicht in der neuesten von Carew Hazlitt). Vgl. oben S. 397.

ruhen lassen, da Tieck's „Alt-Englisches Theater“[1]) dieses Schauspiel dem deutschen Leser in schmackhafter Uebersetzung, bequem und mundrecht, darbietet. Wer sich mit einem Inhalts-Extract begnügt, der kann solchen in „Shakespeare's Zeitgenossen“[2]), dem Conditorladen derartiger zeitgenössischer Dick- und Dünnauszüge, Gelées, Conserven und Latwerge, geniessen, und wird, wenn er zeitgekostet und zeitgenossen hat, vollkommen befriedigt, den Mund wischen. Geniessen doch auch ästhetische Fein- und Hochschmecker die Schnepfe am liebsten in ihrem köstlichsten Extract, im Schnepfendr—. Die Schnepfe ist nicht de rigueur, wie die chinesischen Schwalben- und sonstige Vogelnester bezeugen, wofern das Extract nur ächt und zeitgenössisch ist.

König Edward von England — man nimmt an: „der Dritte“, als ob bei einem der Volkssage oder Volksballade entlehnten Schauspielkönige der Wievielte mitzählte! König Edward von England also schlechthin; König Jacob von Schottland. Vater, Grossvater, von Rob. Greene's Jacob IV. — gleichviel! Der Aufstand des Earl of Keudal, und dessen hochadeliger Mitrebellen, im Bunde mit König Jacob, dieses ganze scheinbar historische Grundgewebe des Stückes dient doch nur dem wirklichen Helden desselben, dem Flurschützen und Familiennamens-Vetter des Dichters, dem George-a-Greene, zur Folie. Daraus machen wir dem Dichter so wenig einen Verwurf, dass wir vielmehr die Verherrlichung seines Volkshelden auf Kosten der von diesem verdunkelten Staatsaction, und der um einen Kopf sammt Grafenkrone kürzer gemachten Häupter und Vertreter, dem Dichter als besonderes Verdienst; und nicht blos als dramatisches, auch als historisches Verdienst, anrechnen. Dieses Volksschauspiel zeichnet sich nämlich durch Hervorstellung eines der englischen Geschichtsentwickelung eigenthümlichen Elementes und Fermentes aus, eines wesentlichen constitutiven Factors derselben; des bürgerlichen; näher: des städtisch-bürgerlichen, als Mitbildners und Mitschöpfers an dem englischen Staats- und Gemeinwesen, inform der unbedingten Königstreue; im engsten, festesten Schutz- und Trutzbündniss mit dem Königthum, nach

1) Bd. 1.
2) Bd. 3. S. 147 f.

beiden Seiten hin: gegen den aufständischen Hochadel, und gegen die untersten aus Arbeitern, Handwerkern und sonstigem Kreti- und Pleti-Mickmack bestehenden Volksschichten, deren Niederhaltung durch das Bürgerthum im Niederboxen, in der Ueberwältigung Robin Hood's durch den Flurschützen George-a-Greene könnte angedeutet und dargestellt scheinen. Robin Hood, der in unserm Volksstück auszieht, um seine Leibesstärke gegen die des Wakefielder Flurschützen zu messen, und von diesem überwältigt wird. — Der Outlaw, der Ausgestossene, der Auswürfling aus Stadt und Land, der, nothgedrungen, aus freier Hand, von der Hand in den Mund lebt, von seiner Händearbeit lebt, von seiner Industrie, freilich als Industrie-Strolch und freibeutender Handwerker, der aber doch mit dem Industrie-Frohnarbeiter die bittere Nothdurft gemein hat; nur dass dieser an seine Frohnarbeit geschmiedet ist, der Wald-Proletarier das unstäte, unausgesetzte Herumstreifen nach Arbeit, als Extrafrohn, voraus hat; dass Jener blos Blut schwitzt; dieser dagegen auch Andere Blut schwitzen macht, als Ritter und zugleich Opfer, wenn nicht seiner freihändlerischen, so doch freibeuterischen Industrie. Dem Dichter des Flurschützen von Wakefield, diesem freilich lag nichts Derartiges im Sinn. Die Volkssage vom Pinner, die gereimte Ballade, diese möchte schon eher einen Instinct, eine dunkle Ahnung, so eine, als unbewusster Volkssinn, verlarvte Witterung von social-politischer Rangordnung und Bestimmung haben. Will man auch dies nicht gelten lassen; so liegt doch dieser Kampf und Widerstreit, trieb- und entwickelungskräftig, oder zerstörend, wie ein innerer Bürgerkrieg, in dem staatlichen Gemeinwesen de facto und in der staatlichen Gesellschaft. Und wenn dieser social-politische Geschichtsprocess, je nach dem verschiedenen Volksgeist, in Volksdichtungen zu eigenartigem Ausdruck gelangt, was hat es denn gar so Unfassbares, dass dieser specifische Charakter nicht als national instinctive Selbstanschauung, nicht als dämmerndes Innewerden seines socialpolitischen Zustandes und Geschickes sich empfände? Die englische Volkssage vom Pinner of Wakefield, in Prosa, knüpft den Vorgang in Rob. Greene's Stück an Englands volksthümlichsten König, Richard Löwenherz, und lässt den aufständischen Adel gegen Richard's Reichsverweser, während seines Kriegszugs,

den Bischof von Ely, die von diesem mit Füssen getretenen Volksrechte verfechten und erkämpfen.[1]) Hier wirft sich der Adel als Volksbefreier auf gegen die oberste weltliche und geistliche Gewalt, im Sinne von Robin Hood's Proclamationen an das englische Gemeinvolk, den diese Volkssage ganz aus dem Spiele lässt. Die rebellische Nobilität tritt hier also für den Repräsentanten der damaligen social-demokratischen Stichworten für den Volkshelden, Robin Hood, ein, und lässt diesen im aufständischen Adel durch George-a-Greene, das Bürgerthum, als königstreuen Volkshelden, niederwerfen und bezwingen. Da hingegen die Volksballade: 'The Jolly Pinder of Wakefield with Robin Hood, Scarlet and John' nur den Zweikampf zwischen George-a-Greene und Robin Hood besingt und des Erstern Sieg feiert. Robert Greene hat die Volksbuchsage in Prosa mit der Ballade zu einem nicht so werthlosen, wie Ritson lästert[2]), aber auch zu keinem über das Mittelmaass sich erhebenden Volksstücke, verflochten, das immerhin, neben Greene's 'Alphonsus', Orlando etc., als eine Art von Meisterstück zu rühmen, behufs dessen näherer Würdigung wir den Leser auf Tieck's treffliche Uebersetzung verweisen, womit er gleich das encomiastische Urtheil über dasselbe in der Vorrede zum „Alt-Englischen Theater" in den Kauf erhält, nebst dem belehrenden Musterbeispiele, wie ein Grossmeister vom romantischen Stuhl für das halb und halb Annehmliche, für die

1) „These (the earl of Kendal — the lord Bouteil, Sir Gilbert Armstrong etc.) having gathered an army — make publick proclamation, that they came unto the field for no other cause but to purchase their countrymens liberty, and to free them from the great and insufferable oppression which they then lived under, by the prince and prelate." (Thom's Early Romances Vol. II. p. 16. — Dyce a. a. O. II. p. 206.)

2) „is in fact a most despicable performance". (Rob. Hood. I. p. XXIX). Ritson hält fälschlich die Volkssage in Prosa vom Pinder of W. für ein dem „alten Stück" (anonym abgedr. in Dodsl. Coll.), dem von Robert Greene eben, den weder Dodsley noch Ritsan als Verf. kannte, nachgebildetes Machwerk. Aller Wahrscheinlichkeit nach lag die Volkssage, wenn auch in modernisirter Form, dem Robert Greene vor, wenn sein Schauspiel nicht auf einem älteren, obgleich 1632 erst gedruckten Stücke fusst: „The Pinder of Wakefield, being the History of George a Greene, the lusty Pinder of the north, briefly shewing his manhood, and his brave merriment amongst his boon companions; full of pretty histories, songs, catches, jests and riddles. 4⁰. b l. 1632." —

alterthümelnd holde Mittelmässigkeit, wenn sie nur einen Anruch von diesem Stuhle hat, schwärmen und sich begeistern kann.[1])

1) „Es scheint mir ein Muster einer Volks-Komödie, diese heitere Fröhlichkeit, welche niemals über sich selbst hinausschweift*), sondern in den Schranken einer Nüchternheit bleibt, die uns wohlthut**); dieser belustigende Clown; der erfreuliche Charakter der Hauptperson, dessen Amtseifer und Heldenmuth mit wenigen sanften Zügen so anmuthig gemildert ist***), der Geist, der das Ganze umspielt: alles ist so, dass Shakspeare sich dessen auf keine Weise zu schämen hätte****), wenn wir gleich kein anderes Stück von ihm aufzeigen können†), das auf ähnliche Art gearbeitet ist" (alt. Engl. Th. Thl. I. S. Vor. S. XX). Ein Jünger der romantischen Schule that noch mehr! Ein Jünger, der den Meister an Gelehrsamkeit, Forschungsgeist und, bei aller, mit der alterthümelnden Romantik getriebenen Götzendienerei, auch an kritischem Scharfsinn unvergleichlich übertraf. Fr. W. Valentin Schmidt ging noch über Meister Tieck hinaus. Er schwört den Eliesar-Schwur auf Tieck's Hüfte, dass die komischen Partieen in Middleton's, unserer Besprechung noch vorbehaltenem Stück, 'The Mayor of Quinborrough', Shakspeare geschrieben, „komische Partien", die uns kaum Middleton's würdig bedünken. Dessgleichen die komischen Partien in dem vorshakspeareschen, dem Leser durch eine Anmerkung bereits bekanntem Stücke: 'Grim, der Köhler von Croydon' (ob. S. 255), auch diese schwört Val. Schmidt's romantischer Köhlerglauben dem Shakspeare ins Dichtergewissen: „Von Grim The Collier of Croydon glaube ich gleichfalls, dass die komischen Stellen von Shakspeare sind" (Persyl. y Sigism. S. 184). Mit wie viel derartigen Stücken werden wir nicht noch Shakspeare, wie mit Votivtäfelchen Schiffbrüchiger, Gichtbrüchiger und sonstiger Krüppel ein Tempel-Idol, von dessen Anbetern aus der Tieck'schen Schule behängen sehen! An diesem Orte aber liegt uns noch ob, unseren, auf Greene's Flurschützen von Wakefield, in Tieck'scher Uebersetzung hingewiesenen Lesern einen Vorschmack, wenigstens von dem „belustigenden Clown" Jenkin

*) In's Kritische übertragen: „Eine heitere Fröhlichkeit fürwahr, welche niemals über das Platte und Gewöhnliche hinausschweift!" —

**) „Die uns wohl thut" — Uns, die wir in unseren phantastischen Lustspielen diese Schranken, unbeschadet der Phantastik, unverbrüchlich einhielten.

***) Soll heissen: „matten und verblasenen Zügen" aus Mangel an naturfrischer Kraft und genialischer Jovialität.

****) Tieck's Shakspeare nämlich, dem er allerlei dramatische Wechselbälge unterschob, um ihn zu seinem Geistesverwandten, und sich zum congenialen Dichter zu stempeln.

†) „Nicht aufzeigen können?"

Wir aber, wir schwenken nun von George Greene ab, um vor

John Lyly [1])

Stellung zu nehmen.

Wir halten uns an die von Fairholt, dem Herausgeber, beliebte Reihenfolge, und wählen das fünfactige Court-Revel-Spiel:

---

in diesem „Muster einer Volkskomödie" als unser salvavi animam, zu geben:

„Georg*): Drei hübsche Pferde in unserem Weizen?
Wem gehören sie?

Jenkin. Das kann ich eben nicht rathen, aber sie sind da. Pferde in Sammt, wie ich niemals solche Pferde gesehen habe. Ich, so wie es sich gebührte, nahm meine Mütze ab und sprach folgendermaassen: meine Herren, was sucht ihr hier in unserem Weizen? Eins, wie es mich so fragen hörte, was sie da suchten, hob den Kopf auf und wieherte und lachte nach seiner Art so von ganzem Herzen, als ob es sich ausschütten wollte. Meine Herren, sagt, ich, hier giebt's nichts zu lachen, denn wenn euch mein Herr hier antrifft, so werdet ihr ohne Umstände ins Pfand gebracht. Da das nun der andere naseweise Klepper hörte, wie ich ihnen mit dem Pfänden drohte, und dass ich es euch sagen wollte, hob es beide Hinterbeine auf, und liess einen mächtig grossen Wind streichen; das war in seiner Sprache so viel, als wenn er sagen wollte: das ist für's Pfänden, und das ist für Georg Green. Wie ich nun das hörte, setzte ich meine Mütze wieder auf, blies in mein Horn, nannte sie alle Schindmähren, und kam her, um es euch zu erzählen" (Alt-Engl. Th. I. S. 185 f). Witz und Humor eines Clown in der Kunstreiterbude, nicht aber ein 'Muster einer Volks-Komödie', dessen närrischste Witztölpeleien immer nach einem Gran Volkswitz, Volksweisheit und Volkshumor schmecken müssen. Das ist so unsere närrische Ansicht von einem Volkskomödien-Clown im Shakspeare'schen Styl. Greene's Jenkin hat mehr von einem kindisch albernen Dorf-Blödling und Idioten, als von einem Bauer-Clown, dem immer etwas von Tückebold, von schadenfroh-neckischem Droll, vom Puck-Caliban-Humor, im Leibe steckt.

1) Das Wenige, was über Lyly's Lebensumstände bekannt ist, hat Anthony a Wood in seinem Athe. Oxon., Kenotaphien voller Urnen ohne Asche, meist aus zerstreuten Notizen in Lyly's Briefen, Dedicationen u. s. w. zusammengetragen; wo der Sperling Strohhalme zu Neste trägt, fehlt nur leider das biographische Gelege: Eier und Küchlein. Aus Wood klaubte Collier die Strohhalme auch für seine Columbarien, die Annalen der englischen Bühne und Geschichte der englischen dramatischen Poesie auf

---

*) Der Flurschütz.

Endimion,
The Man in the Moone,
als erstes, für unsere Erläuterung, auch, hinsichtlich seiner Form,

woraus der jüngste Herausgeber von John Lyly's, Lilly's oder Lylie's dramatischen Werken, F. W. Fairholt, die Hälmchen auflas*) und sie, als Einleitung dazu, in ein Häufchen 'scanty materials for the biography of Lilly" zusammenfegte. Was bleibt unserer biographischen Note, der Nachzüglerin, übrig, als dem Klepper auf der zweiten Platte von Hogarth's 'Way of the Harlot' nachzuahmen, welcher das Stroh aus dem Holzschuh des ihm den Rücken kehrenden Fuhrknechtes frisst, während sein Reiter, der Pfarrer, aufmerksam ein Schriftstück liest?

„John Lylie**) — schreibt Anthony-a-Wood aus dritter Hand — von Geburt ein Kenter, trat als Student ins Magdalenen-College zu Anfang des Jahres 1559, sechzehn Jahre alt, oder so um die sechzehn herum (or there abouts), und war späterhin, wie ich denke, entweder einer von den denices and clerks dieses Hauses (des Magdal. College), stets aber dem sauern (crabbed) Studium der Logik und Philosophie abgeneigt". Bruder Lorenzo's „süsse Milch der Philosophie" war für unseren Lyly Sauermilch, wo er nicht das Gesicht dabei verzog, wie die Katze die Essig schleckt! „Denn da seinem Geist ein natürlicher Hang nach den angenehmen Pfaden der Poesie innewohnte (als hätte ihm Apollo einen Zweig von seinem Lorbeer dargereicht, ohne dass er darum erst zu ringen brauchte) vernachlässigte er gewissermassen (in a manner) die akademischen Studien, jedoch so sehr nicht, dass er nicht den Grad eines Magister Artium nahm (1575).***) Wie auf der Universität als witziger Kopf geschätzt, so stand er am Hofe der Königin Elisabeth im Rufe eines vorzüglichen, witzigen Dichters von komischer scherzhafter Begabung".****) Diesem Berichte nach — folgert Fairholt scharfsinnig — fällt Lilly's Geburt in das Jahr 1553 Nicht minder scharfsinnig hatte Collier aus seinen den Oxforder Universitäts-Registern entnommenen Angaben, denenzufolge Lyly 1571 zu Oxford immatriculirt ward, ihm das Jahr 1554 als Geburtsjahr zugewiesen.†) Es ist damit, wie mit Lyly's Namen. Der Eine schreibt ihn so, der Andere

*) The Dramatic Works of John Lilly (The Euphuist), with Notes and Some Account of his Life and Writings. By F. W. Fairholt. F. S. A. etc. In two Volumes. Lond. 1858.

**) Er selbst schreibt seinen Namen 'Lyly'.

***) In Wood's Fasti Oxonienses findet sich John Lilye vom Magd. Coll. als Baccalaurius, unter den Datum Juni April 27. 1573, und Juni 1575 als Maister of Arts vermerkt.

****) „a rare poet, witty, comical and facetious" (Athen. Ox. ed. Pliss. 1815 Vol. I. col. 676).

†) Hist. III. 174.

ein erstes, insofern dasselbe mit seinen fünf Genossen, das Weibchen zu dem „Mann im Monde", 'The Woman in the Moone',

so. Auf ein Jahr mehr oder weniger kommt es bei Lebensbeschreibungen nicht an. Lyly selbst sagt in 'Euphues and his England', dass er anfangs der Regierung der Königin Maria „etwa geboren" sey ('scarce born'), die 1553 den Thron bestieg. Aus seiner Anrede an die Oxforder Studenten, abgedruckt vor dem Theil des Euphues, betitelt: 'Euphues The Anatomy of Wit', erfahren wir, dass er von der Univers. Oxford in die Provinz auf drei Jahre relegirt worden*), weil er auf einige Missbräuche derselben angespielt ('glancing at some abuses').

Unter den Lansdown MSS. (No XIX. art. 16.) befindet sich ein lateinischer Brief von Lyly an Lord Burghley worin er, als Oxforder Student, den Lordschatzmeister um dessen hohe Gönnerschaft angeht. Auf diesen Brief hat, wie auf so vieles Andere, der schärfste dramaturgische Quellenwitterer mit einer Spürnase, von Länge einer Wünschelruthe, hat zuerst Payne Collier hingewiesen, der den lateinischen Styl des Briefes als glänzende Probe von Federmeisterschaft belobt.**) Fairholt theilt den Brief in extenso mit (p. XII—XIV), für Liebhaber von euphuistischem Latein***), wonach uns aber nicht der Gaumen steht.

*) „Yet may I of all the rest most condemne Oxford of unkindness, of vice I cannot, who seemed to weane me before I could get the teat to sieck. Wherein she played the nice mother in sending me into to countrie to nurse. Where I tyred at a dry breast three yeares, and was at the last enforced to weane myself."

(Euphues The Anatomy of wit. Verie pleasaunt for all Gentlemen to read, and most necessarie to remember. Wherein are contained the delightes that wit followeth in his youth by the pleasantness of loue, and the happinesse of he reapeth in age, by the perfectnesse of Wisedome. By John Lyli Master of Art. Corrected and Augmented. Imprinted at London for Gabriel Cawood dwelling in Paules Churchyard (1581. Die erste Ausg. 1579.

Die Ansprache an die Oxforder Studenten ist überschrieben: 'To my verie good friends the Gentlemen Schollers of Oxford'. Die Verweisung auf's Land verbildlicht Lyly euphuistisch durch ein Gleichniss: dass ihn die alma mater bei einer Amme auf dem Land unterbrachte, an deren dürrer Brust er drei Jahre lang saugte, bis er sich selber, nothgedrungener Weise, entwöhnte.

**) — in a good style and a beautiful specimen of penmanship. Hist. III. 174.

***) Ein kleines Specimenchen der penmanship, als mactea für unsere Deutschen 'Gentlemen Schollers', auf der Gabelzinke! . . . „Quare in quem saepe celsitudo tua benefica, operae parata, studium semper promptum

allein ausgenommen, eines der ersten sechs Beispiele von englischen, durchgängig in Prosa geschriebenen Komödien dar-

---

In einem andern, unter den Lansdown MSS. (No. XXVI. art. 77) aufgefundenen Briefe Lyly's an Lord Burleigh, bei dem er ein Vertrauensamt verwaltet zu haben scheint, bittet Lyly, einer Veruntreuung bezüchtigt, um strenge Untersuchung, damit seine volle Unschuld vor aller Welt offenkundig werde.

Nach Oldys' unzuverlässigen Berichten trat Lyly in den Hofdienst der Königin Elisabeth im Jahre 1566. Demselben Oldys zufolge, hätte Lyly seinen ersten Brief an die Königin 1576, seinen zweiten 1597 gerichtet. Doch sind auch diese Angaben ungenau. Den im Brit. Mus. befindlichen, datumlosen Abschriften nach, war das erste Schreiben an die Königin ein Bittgesuch*), betreffend das ihm seit zehn Jahren in Aussicht gestellte Amt eines 'Master of the Revels' (Aufseher der Hoflustbarkeiten). Der Brief ist durchweg auf euphuistische Schrauben gestellt**), worauf sich die gesammte Hofwelt damals drehte. Vielleicht hielt ihn die Königin mit der Anwartschaft auch nur desshalb hin, weil Lyly das Amt eines Intendanten der Hofspiele de facto bei den Hofpuppen selber versah, die nach seiner euphuistischen Pfeife tanzten, sprachen, lächelten und seufzten. Sein zweiter Erinnerungsbrief an die Königin zeigt, wie inbrünstig Lyly auch nach dem Titel seines, auf die Spielknaben der Königl. Capelle ausgedehnten Amtes verlangte. Der zweite Brief überbietet den ersten an Euphuismen bei weitem; jedes dritte Wort ist ein euphuistischer Kalauer, würdig eines Master of Revels.***) Und Wort- und Antithesen-Spiele

---

feruit, eundem hoc tempore supplicem et ad pedes tuos abjectum pro solita tua et incredibili humanitate sublevato, ego interim supplices manus ad Deum Opt. Max. tendam et beneficentia Alexandrum, humanitate Trajanum, aetate Nestorem, invicta mentis celsitudine Camillum, Salomonem prudentia, Davidem sanctimonia, Josiam religionis collapsae restaurandae et incorruptae conservandae cura, possis — — adaequare."

*) „A Petic'on of John Lyly to the Queenes Matie."

**) — „während dieser zehn Jahre habe ich mit unermüdeter Geduld zugewartet, und nun weiss ich nicht, welche Krabbe mich für eine Auster hielt und zwischen die Schaalen, mitten im Sonnenschein vor Eurer Majestät huldreichem Anblick, einen Stein schob, um mich, der ich von todten Hoffnungen lebe, lebendig zu verspeisen," („— and nowe I knowe not what Crabbe tooke me for an Oyster, that in the midst of the sun-shine of your gratious aspect, hath thrust a stone betweene the shells to eate me alive that only liue on dead hopes" . . .)

***) — „seeing nothing will come by the Revells, I may play upon the Rebells." „Da ich sehe, dass es nichts ist mit den Hofspielen und Revellen, so will ich wenigstens wortspielen mit den Rebellen." „Drei-

legt. Die ersten in Tendenz und Charakter specifischen Hofkomödien in Prosa! Die unvolksthümlichsten Dramen, die,

wie sich's in einem Brief an Königin Elisabeth von selbst versteht, mit obligaten lateinischen Verscitaten aufgeputzt, wie „Cupido's Hose mit Schleifen" oder Königin Elisabeth's Aermel mit Puffen und Bauschen.

Als dramatischer Dichter stand Lyly zu seiner Zeit in hohen Ehren. Francis Meres, der damalige Steward im kritisch literarischen Haushalt der englischen Tagesliteratur, der an die Schriftsteller, wie an Hausofficianten, ihre bezüglichen Lobes-Rationen aus seiner Vorrathskammer, Palladis Tamia', vertheilte, nennt Lyly unter den besten englischen Komödiendichtern des Zeitalters und lässt ihm, dem „beredten und witzigen John Lyly" *), den Vortritt vor Shakspeare. Die Nachwelt fuhr aber mit dem Schwamm über die Liste, und lässt nur den Namen Shakspeare bestehen. Thomas Nash, in seinem Pamphlet, 'Have with You', sagt von einer in Aussicht gestellten Komödie: dieselbe würde noch lustiger seyn,

zehn Jahre Eurer Hoheit Diener, und immer noch nichts. Tausend Hoffnungen und alle nichts; hundert Versprechungen, auch die nichts . . . Kurzum das Inventarium meiner Freunde, Hoffnungen, Versprechungen in runder Summe — nichts." („Thirteene yere your highnes servant, but yet nothing . . . A thowsand hopes, but all nothing; a hundred promises, but yet nothing. Thus casting upp the inventary of my friends, hopes, promises and tymes, the summa totalis amoanth to just nothing.") Man möchte fast glauben, dass König Leontes im „Wintermärchen," im Paroxysmus seiner Eifersucht, diese Stelle in Lyly's Supplik an Königin Elisabeth in's Euphuistisch-Tragische parodirt:

„ — — — — ist das nichts?
Dann ist die Welt und was darin ist nichts,
Des Himmels Wölbung nichts, und Böhmen nichts,
Mein Weib ist nichts und nichts in all' dem nichts,
Wenn dies nichts ist."

Leontes.

„ — — — — is this nothing?
Why, then the world, and all that 's in't, is nothing;
The covering sky is nothing: Bohemia nothing;
My wife is nothing; nor nothing have these nothings,
If this be nothing."

A. I. Sc. 2.

*) „The best for Comedy amongst us bee Edward Earle of Oxforde, Doctor Gagor of Oxford, Maister Rowley once a rare scholler of learned Pembroke Hall in Cambridge, Maister Edwardes, one of her Majesties Chappell, eloquent and wittie John Lilly, Lodge, Gascogne, Greene, Shakspeare, Thomas Nash, Thomas Heywood, Anthonye Mundye our best plotter, Chapman, Porter, Wilson, Hathway, and Henry Chettle."

ähnlich citirten Schattengeistern innerhalb des Zauberkreises, ausschliesslich nur im Bannzirkel des Hofkreises zu wirken ver-

als das Nonplusultra von Lustigkeit jemals war, als Lyly's Komödie „old Mother Bomby".*) In seinem berühmten Nachrufgedicht auf Shakspeare, nennt Ben Jonson unter dessen Kunstgenossen, die Sh. überstrahlt, Lyly voran.**) Von neuern und neuesten kritischen Autoritäten zählt Fairholt den Malone, den Bischof Percy, Hazlitt, Lamb und den Dichter-Laureaten Longfellow, als Lyly's Lobpreiser, auf. „Shakspeare war mit Lyly's Werken vertraut und paraphrasirte einige seiner besten Stellen.***) Sicherlich war Lyly — bemerkt Fairholt hiezu — einer von jenen Autoren, über deren Plünderung durch Sh. Greene sich in so bitteren Beschuldigungen ergeht". Die Lappen und Fetzen, die er ihnen entriss, adelte, unseres Bedünkens, der Sieger zu Trophäen. Ihrem Töpferlehm blies er einen göttlichen Odem ein. Selbst die Perlen, die er in ihrem Wust und Kehricht finden mochte, wurden erst schmuckwürdig in seiner Dichterkrone. In wessen Hand ergrünte der Lorbeer zum Kranze ewigen Ruhmes? In des Musengottes Hand, die ihn gewaltsam der sich sträubenden Daphne entriss, und ohne die der Lorbeerzweig ein Zweig geblieben wäre, wie andere mehr, vor denen er nur die Unfruchtbarkeit voraushätte. In Apollo's Hand kam erst der Lorbeer auf einen grünen Zweig. Das von Apollo an Daphne begangene Plagiat machte die spröde Nymphe unsterblich.

Ueber Lyly's Todestag, Sterbejahr, und wo er begraben, beobachten Wood's Ath. Oxon. und Fasti Grabesschweigen, und wissen nur so viel, dass er zurzeit der Veröffentlichung seines Stückes, 'The Woman in the moon', 1597, noch nicht gestorben und begraben, noch kein man in the earth, sondern upon the earth war „crawling between heaven and earth", wie Hamlet sich ausdrückt.

Für Königin Elisabeth's Hofdichter par excellence — Lyly's Specialität, wofür er, seinen Talenten und seinem Dichterehrenzweige nach, geheckt war, konnte es nur Eine Woman in the moon geben, Königin Elisabeth nämlich, als keusche Mondgöttin, als 'Cynthia', zu welcher sie Spenser gesungen****) und als solche den Poeten des Tages zur Anbetung vorgepriesen. In Fairholt's Liste von Lyly's acht Stücken prangt denn auch 'The Woman in the moone' obenan, das Lyly selbst im Prolog dazu, als sein erstes Stück bezeichnet.†)

*) „— which would be a merrier Comedie than ever was old Mother Bomby."

**) „— — How far thou didst our Lyly outshine
Or sporting Kyd, or Marlowe's mighty line."

***) p. XXIII.

****) Zuerst in seinem Poem: 'Colin Clout's Come Home Again'.

†) If may faults escape in her discourse,
Remember all is but a poets' dreame,

mochten; die dem Volksgeschmack und Verständniss entfremdetsten, von atheniensisch-oxoniensischem Schulgeist durchdrungensten

---

In Fairholt's Liste folgen die Stücke nach ihrer „vermuthlichen" Abfassungszeit.

I. „The Woman in the Moone. As it was presented before her Highnesse; By John Lyllie, Maister of Artes. Imprinted at London for William Jones, and are to be sold at the signe of the Gun, neere Holburne Conduct. 1597." Zuerst in Fairholt's Ausgabe wieder abgedruckt.

II. Campaspe. Die erste Ausgabe hat folgenden Titel: „A most excellent Comedie of Alexander, Campaspe, and Diogenes, played before the Queene's Majestie on twelfe day at night, by her Maiesties Children, and the Children of Pauls. (1582–83.) Imprinted at London, for Thomas Cadman, 1584."

III. „Sapho and Phao, played before the Queene's Maiestie on Shrovetewsday, by her Maiesties Children, and the Boyes of Paules. (5. März 1583—84.) Imprinted at London by Thomas Cadman. 1584."

IV. „Endimion, the Man in the Moone, played before the Queene's Majestie at Greenewich in Candlemas day at night, by the Chyldren of Paules. (2. Febr. 1590–1.) At London by J. Charlewood, for the widdow Broome, 1591."

V. „Galathea. As it was played before the Queene's Maiestie at Greenewiche on Newyeares day at Night. (1591.) By the Chyldren of Paules. At London, printed by John Charlwood for the Widdow Broome. 1592."

VI. „Midas. Plaied before the Queene's Majestie upon twelfe day at night by the Children of Paules. London, printed by Thomas Scarlet for J. B. and are to be sold in Paules churchyard at the signe of the Bible. 1592."

VII. „Mother Bombie. As it was sundrie times plaied by the Children of Powles. London, Imprinted by Thomas Scarlet for Cuthbert Burley, 1594."

VIII. „Love's Metamorphosis. A wittie and courtly Pastorall, written by Mr. John Lylie. First playd by the Children of Paules, and now by the Children of the Chappell. London: Printed by William Wood, dwelling at the West end of Paules, at the sign of Time, 1601." Zuerst von Fairholt wieder abgedruckt im 2. Vol. seiner Ausgabe. Lyly's 6 andere plays (von Campaspe bis Mother Bombie) hatte schon Edward Plount in seiner Ausgabe von 1632*) gesammelt veröffentlicht. Einzelne derselben

---

The first he had in Phoebus' holy bowre,
But not the last, unlesse the first displease.

*) Sixe Courte Comedies. Often presented and acted before Queene Elisabeth, by the Children of her Majesties Chappell, and the

Hoflustbarkeits-Lustspiele — diese gerade die ersten englischen Komödien im volksthümlichen Gewande, durchweg in schierer

in Dodsley's Collection (Alexander and Campaspe und in Dilk's 'Old plays' (Lond. 1814 Vol. 2) 'Endimion", „Midas" und „Mother Bombie."

Winstanley und Wood schreiben dem Lyly noch ein anonym erschienenes Drama zu: 'A warning for faire Women, 1599, das aber, laut Fairholt's Versicherung, keine Spur von Lyly's Styl trägt. Dasselbe gilt von einem anderen, gleichfalls anonym erschienenen, und dem Lyly beigelegten Theaterstücke 'The Maids Metamorphosis', das nichts vom Euphues*) verräth, mithin auch nichts von Lyly an sich hat, der mit Euphues so identisch ist, wie die Zwiebel mit ihren sieben Häuten. Wir halten es daher für angezeigt, eine botanische Erklärung mindestens von der Bolle oder Knolle, Euphues, als Wurzel der „Lylien-Blume zu geben, bevor wir von dieser, von ihren Blättern, Staubfäden und ihrem Fruchtstaub eine Schilderung entwerfen, der, wie die ganze Blume, den euphuischen Zwiebelgeruch in jedem Hauche spüren lässt.

Children of Paules. Written by the only rare poet of that time, the wittie, commicall, facetiously-quicke and unparalleld John Lilly. Master of Arts. Decies repetita placebant. London: Printed by William Stansby for Edward Blount. 1632."

*) Lyly's Roman Euphues! So allgenannt, so gang und gäbe, so in aller Munde! In der englischen Literaturgeschichte des 16. Jahrhunderts letzten Drittels so zu Hause, eingewohnt und heimisch, wie der Mann im Monde, auch, gleich diesem, von den Wenigsten mit eigenen Augen geschaut und von besagten Wenigsten selber, wie der Mann im Mond aus den Mondflecken, so der Euphues aus den stylistischen Flecken zeitverwandter Schriftsteller, zu einer Phantasiefigur silhouettirt; zum eingebildeten Schattenabriss†), dessen Original auch jene Wenigsten auf guten Glauben gelten lassen. Der Wievielste hat Lyly's Roman, Euphues, gelesen? Ja nur den Titel von einer Textausgabe††) und nicht blos nach einem Citate abgeschrieben? Und doch ist der Titel der Roman in nuce; ist der Roman nur die Paraphrase des Titels! Der Körper des Romans ist die „Anatomie des Witzes" und der Roman selber nur dessen Schatten. Eine Zergliederung des Wesens der Liebe und Liebesleidenschaft in Witzes-

†) 'Euphues Shadow, the Bataile of the sences' „Euphues Schatten, die Schlacht der (fünf) Sinne" eine Schrift von Lodge, gab schon Greene 1592 während Lodge's Abwesenheit heraus.

††) 'Euphues. The Anatomy of Wit. Verie pleasant for all Gentlemen to read, and most necessarie to remember. Wherein are contained the delightes that wit followeth in his youth by the pleasantnesse of loue and the happinesse he reapeth in age, by the perfectnesse of Wisedome.

Prosa! Hier also auch, wo es am überraschendsten auftritt, jenes durchgängige Abzeichen des englischen, alle Gesellschaftsklassen,

---

spielen und spitzfindigen Antithesen; anstatt einer gefühl- und gestaltvollen Schilderung der Liebe selbst und der Liebesleidenschaft. Statt lebendiger Herzensergründung und Psychologie, dargestellt an leidenschaftlichen Conflicten, eine Section der Liebe mit dem anatomischen Messer des klügelnden, spintisirenden Witzes an der Leiche poetischer Gestaltung, am Cadaver des Romans, wie in corpore vili eines Selbstmörders. Fanden wir doch auch in Lyly's Dramen das Eigenthümliche des Euphuismus dadurch gekennzeichnet, dass sie den dramatischen Conflicten der Leidenschaft den sophistischen Witz über dieselbe in stylistisch gekünstelter Phraseologie und pointirten Antithesen unterschieben. Lyly's Roman Euphues ist nur die Vorschule, die Propädeutik, die Theorie und Poetik zu seiner dramatischen Praxis, die zur dramatischen Poesie sich gerade so verhält, wie der Witz zur schaffenden Phantasie; wie die Restsalze eines verwesten Körpers zum lebendigen, aus allen Poren Seelenwärme, Gottesgeist und Odem sprühenden Organismus.

Den Helden seines Romans, den Euphues, den „Wohlbegabten", den Jüngling von „glücklichen Anlagen" (εὐφυής), stellt Lyly, auffällig genug, seinem Leser vorweg als einen jungen Frauenhold von mehr Witz als Besitz, und von mehr Vermögen doch, als Weisheit, vor, der in witzigen Einfällen Keinem nachsteht, an geistreicher Schärfe, feinen Redeweisen, glatten Wortspielen, lustigen Stichelworten unerschöpflich, kein Maass noch Ziel kennt.†) Als wollte Lyly seinen Helden in die Lehre nehmen und eine Satire gegen den Euphuismus schreiben. Allein er spottet nur seinerselbst, und „weiss nicht wie." Euphues ist, und soll das Musterbild eines jungen Gallant, des feinsten Tones und Salonwitzes seyn, und den Lyly auch zuerst als Helden eines Romans aufgestellt. Die scheinbare Ironie ist eben nichts weiter, als ein euphuistischer Kitzel zu Antithesen und Gleichnissen, in denen die Charakterisirung des Helden gleich eingangs schwelgt. Die Rathschläge, die Lyly seinem jungen Gallant, bevor er ihn zu Neapel bei

---

By John Lyly Master of Art. Corrected and augmented. Imprinted at London for Gabriel Cawood dwelling in Paules Churchyard. Coloph. Impr. at London by Thomas East, for Gabriel Cawood dwelling in Paules Churchyard 1581'.

Eine frühere Ausgabe von 1579 hielt Malone, der ein Exemplar davon besass, für die zweite Ausgabe (Shaksp. Bosw. II. p. 188).

†) „This young Gallant of more wit then wealth, and yet of more wealth then wisdom, seeing himself inferior to none in pleasant conceits . . . practising of those things commonly, which are incident to these sharp wits, fine phrases, smooth quips, merie taunts, using it without meane, and abusing mirth without measure." Fol. 2.

höchste, hohe bis herab zu den untersten, durchwaltenden Nationalcharakters und Nationalgeistes: das von der englischen Kunst

---

einer Familie von Stand und Bildung einführt, durch einen welt- und alterserfahrenen Neapolitaner, Eubulus, ertheilen lässt, so verständig und lebensklug sie klingen, haben doch einen Anruch, ein fumet, einen haut-gout von witzelnder Metaphorik, wie des Polonius Ermahnungen an den Sohn nach der Weisheit eines staatsräthlichen Hofnarren duften. In das Haus des Don Ferardo, eines der Gouverneure von Neapel, wird Euphues von einem jungen Mann, Philautus, eingeführt, dem Verlobten und Geliebten der Tochter des Gouverneurs, „Miss“ Lucilla. Die Intrigue des Romans, die sich nun entspinnt und entwickelt, läuft darauf hinaus, dass Lucilla, ein leichtfertiges, kokettes, bei allem ihr angedichteten Witz und Geist, gewöhnliches, gemeines und selbst grundalbernes Geschöpf, die im Handumwenden†) sich in Euphues' Witz sterbens verliebt, ihrem eben noch vergötterten und angebeteten Bräutigam, dem Philautus, auf's schnödeste und frechste den Laufpass giebt, nachdem sie in gleich schamloser Weise sich dem Euphues an den Hals geworfen††), der dem Freund seinen an diesem begangenen Verrath in einem Briefe mit einer Rücksichts- und Gewissenslosigkeit, einer Niedertracht und einem Cynismus auseinandersetzt, der, ganz wie Euphues' schlagfertiger Witz und Geist, „kein Maass und kein Ziel kennt“ — einem Cynismus, zu welchem eben nur der Cultus des Witzes und der Geistesraffinirtheit, aufkosten der naturlauteren Herzenseingebungen, entarten und verwildern kann.

Nicht lange, und dem Euphues wird von der ihm an Liebessophistik und metaphorisch geistreichernder Anatomie des Witzes ebenbürtigen Lucilla mit demselben Maasse gemessen, womit er seinem Freund, ihrem Verlobten, Philautus, gemessen. Lucilla hat inzwischen an einem albernen Gecken, einem neapolitanischen Zieresel, Curio, einen Narren gefressen, dessen hohler Schädel ihrer Anatomie des Witzes Ergebnisse versprach, glänzend wie die, welche Goethe dem am Lido zu Venedig gefundenen, zersprungenen Schafschädel abgewann. „Verkeilt“ in diesen Curio, einen Heloten an Verstand und Vermögen, jagt Lucilla den Euphues mit noch grösserem Schimpf und Hohn weg, als sie dem Philautus den Handel aufgesagt hatte.†††) Lucilla weist dem Euphues mit der Pantoffelspitze

---

†) „Ah wretched wench“ — ruft Philautus in einem Selbstgespräch — „canst thou be so light of loue, as to change with every winde?“ Fol. 31.

††) „Philautus was liked for fashion sake, but never loved for fancie sake . . . No, no, Euphues, thou onely hast wonne me by love and shall only weare me by law.“ Fol. 26, 6.

†††) — „one Curio, a Gentleman of Naples, of little wealth and lesse wit, haunted Lucilla her Companie, and so enchannted her, that Euphues was also cast of with Philautus. Fol. 23, 6.

und Poesie abgespiegelte Wahrzeichen des englischen Volkswesens: das Bürgerthümliche, die Citizen-, die Burgess-Signatur; der

die Thür und schneidet jede weitere Auseinandersetzung mit dem anatomischen Witzmesserchen ihres letzten Wortes ab: „Lass Dir genügen, zu wissen, dass ich mir nicht so viel aus Dir mache.“†) Das gleiche Geschick umflicht nun die drei davongejagten Liebhaber mit dem Eisenreif einer fester geschlossenen Freundschaft, die gegenseitige Herzensausschüttungen zur Folge hat, welche sich, unter allerlei Ueberschriften††) noch über weitere 80 Folioseiten ergiessen, und schliesslich in dem Moor und Marschland einer Moral versumpfen, welche die Atmosphäre von Miasmen reinigen soll, womit eben die Moral selber geschwängert ist, und die Luft verpestet; mit den Zersetzungsmiasmen nämlich des anatomisirenden Witzes, des blutinficirenden, durch Geistesüberreizung den Herzen alle Lebensquellen gesunden natürlichen Empfindens aussaugenden Euphuismus; einer Blutvergiftung durch reflexionssüchtige Ueberschwenglichkeit, auf dem Gebiete der poetischen Gestaltung namentlich, wie, um auf Beispiele aus unserer vaterländischen Literatur, neuerer und neuester Zeit, hinzuweisen — wie Fr. H. Jacobi's Romane in Schwung zu bringen versuchten. Eine Anatomie des Reflexionswitzes, aufkosten der poetischen Darstellung und naturwahrer psychologischer Gestaltung; ein grübelnder sophistisirender, mit philosophischer Klügelei sich brüstender und mit metaphysischer Seelenzergliederung sich kitzelnder Euphuismus, der sogar die Dorfgeschichten und Dorfromane ergriffen hat, und darin endemisch grassirt; so

†) — „let this suffice thee, that thou knowe I care not for thee.“ Fol. 34.

††) „A cooling Card for Philautus, and all fond Lovers.“ Fol. 40—47.

„To the graue Matrones, and honest maidens of Italy.“ F. 47—49.

„Euphuis and his Ephoebus“ enthaltend eine Anweisung zur Jugenderziehung. Lyly geht von demselben Grundsatz aus, wie Rousseau's 'Emil': Die Mutter soll zugleich Säugamme ihres Kindes seyn. F. 59—68.

„Euphues and Atheos.“ F. 68—79. Ein Gespräch zwischen Atheos (Gottesläugner) und Euphues, das mit der Bekehrung des Atheos durch Euphues zum Glauben an Gott und die Dreifaltigkeit endet.

Und endlich:

„Letters of Euphues. F. 76—83. Ein Brief handelt vom Tod der Lucilla, die im Lasterleben einer feilen Buhlerin zugrunde ging. Die Signatur dieses immerhin merkwürdigen Schriftstellers kennzeichnet die Eigenthümlichkeit: dass kaum ein zweiter Autor sich finden liesse, der löblichere Tendenzen, eine verständige, auf reiner und strenger Moral beruhende Lebensauffassung durch falschen Witz, Geistesmissbrauch und eine missbegriffliche Poetik schlimmer und abschreckender verkünstelt, entstellt und verzerrt hätte.

rothe Faden, der staatsgrundgesetzlich rothe Faden, der durch das ganze englische Volk, sein Regierungssystem, seine Könige, seine High-Aristocratie und deren High-life, sein Schriftwesen, kurz durch die Nervenstränge der ganzen englischen Nation, des Einzelnen, wie der Gesammtheit, sich hindurchzieht, und durch das Nervengewebe sich schlängeln wird, wenn der, von Goethe

---

verheerend, dass alle Naivetät der ländlichen Natur und Menschenwelt an dieser mit Philosophirerei-Trödel, wie mit alten Hosen, von Dorf zu Dorf hausirenden Romantik zugrunde geht, deren zerstörende Wirkung an Kindern, Bauernmädchen, elfjährigen Gänsehirtinnen und dergleichen Geschöpfen mehr, am erschreckendsten zutage tritt. Das Musterbild einer solchen, von ihres Autors raisonirungssüchtigen Gedankenblässe nicht blos angekränkelten, nein, angefressenen, wo nicht durch und durch inficirten Dorfsibyllchens in den Kinderschuhen — was Kinderschuhe? — Nein, wie die Gänschen, die sie hütet, nacktfüssig umherlaufend — das Urbild einer solchen, ist die zehn- bis zwölfjährige Heldin einer vielgepriesenen, auch von uns gelegentlich schon bezielten Dorfnovelle, nach den Gänsefüssen benannt, worauf die altkluge Weltweisheit des von ihr gefeierten Landmägdleins sich umtreibt, das aber um dieser, mit ma Mère l'Oie in wetteifernder Altmütterchenweisheit wetteifernden Klugrednerei willen nicht „Barfüssele", sondern „Blaustrümpfele" heissen müsste. Der grübelnde, mit anatomisch-psychologischem Philosophen-Witze Natur und Poesie zernagende Euphuismus, der zu Lyly's Zeit die Hofwelt beleckte, hat sich bis auf den letzten Ausläufer unserer Romanliteratur, bis auf die Dorfnovelle, erstreckt. Auf die höchste Schwindelspitze getrieben; die psychologische Motivation zu eitel Spitzfindigkeiten haarspalterischer Gesinnungs- und Charakter-Zergliederung und Zersetzung pointirt und vertiftelt, erscheint der neuere Novellen-Euphuismus in einer von erstaunlicher Talentverkünstelung glänzenden, von der virtuosesten Meisterschaft in der Analyse der infiniment petits, des Seelenkleinlebens, zeugenden Novelle, in Otto Ludwig's „Zwischen Himmel und Erde." Ein höchst schätzenswerther Beitrag zu Moritzen's Archiv für Seelenkunde, voll der wunderlichsten Geistesirrspiele, inform eines Romans. Wie wenn die in allen Regenbogenfarben sprühenden Glassplitter auf dem Blumenbeete die Blumen ersetzen wollten. Der feine auf Blüthen lagernde glitzernde Sandstaub sich für deren Fruchtstaub ausgäbe. Oder eine alte runzlige Hexe, über und über mit Diamantenschleifpulver gepudert, als einzige Balltoilette, zum Tanz erschiene! Man denke sich, an Stelle jenes plastischen Kunstwerkes, jener Ringergruppe in der Rotunde zu Florenz, zwei Skelette im Ringkampf, an deren Gebein das Muskelspiel durch den anatomischen Namen der Muskeln bezeichnet und angedeutet wäre. Solche Ringkämpfe stellt die Plastik, der Geist und Seele skelettirende Euphuismus noch heutigentages in Romanen und Dramen zur Schau . . .

zuerst in ein Gleichniss so geistreich versponnene rothe Faden, der durch die Taue der englischen Flotte sich windet, längst zum Eisendraht in Panzerschiffen vererzt und verrostet seyn wird. Die wunderbarste der Erscheinungen im Bereiche der englischen Nationalität aber dünkt uns der poetische Verklärungsglanz, den diese nationalenglische Bürgerthümlichkeit in den Schöpfungen des Metzger- oder Wollhändlersohnes aus Stratford am Avon strahlt; ein Glorienschimmer, der das Englisch-Bürgerliche doch wieder verenglischt, verengelt; es himmelshoffähig adelt; zur High-Aristocraty der Seeligen, Geister und Erzengel transfigurirt. In diesem Sinne ist Shakspeare der grösste Aristokrat, den die englische Nationalität erzeugte; zugleich aber der höchste Inbegriff und Ausdruck der englischen Nationalbürgerlichkeit in poetisch idealster Gestalt, in welcher eben die beiden grossen, Staaten und Nationalitäten bildenden, die beiden Nationalitäten-schöpferischen Culturmächte: das Adel- und Bürgerthum, sich verschmelzen. Wir werden einer ähnlichen Erscheinung in unserem Schiller begegnen, und auch in ihm den poetischen Nationalkern des Deutschen Volksgeistes und Charakters, auch in ihm mit den, dem verschiedenartigen Volkswesen eigenthümlichen Schattirungen, auch in Schiller die reinste, hehrste Idealitätsverschmelzung des geschichtlich nationaldeutschen Adel- und Bürgerthums, dieses in Form deutscher Familienbürgerlichkeit, nach dem Vorbilde von Goethe's Götz, nur noch inniger durchgeistet von lyrisch transcendentalen Nationalelementen, noch mächtiger durchfeuert, verehren und bewundern dürfen. Und nicht blos in Schiller's dichterischen Schöpfungen, nein, aus seiner Persönlichkeit, zugleich aus seinem Dichtercharakter werden wir sein Grundbild des Deutschen Stammgeistes in poetisch idealer Verherrlichung hervorleuchten sehen, mit einer Stärke, Grossheit und eingeborenen Erhabenheit, die kein anderer Nationaldichter athmet; so wenig wie in den Bühnenwerken irgend eines solchen Nationaldichters jene beiden Gesellschaftsprincipien, das Aristokratische und Bürgerliche, sich in so hoher poetischer Schönheit ausprägten wie bei Shakspeare und Schiller; mit der, hier nur anzudeutenden Maassgabe, dass bei Schiller's letztgültig, nach heftigem, auf Tod und Leben, in Kabale und Liebe vor Allem, ausgefochtenem Kampfe, das aristokratische Moment in dem

Poetischideal-Bürgerlichen aufgeht, wie im Tell; bei Shakspeare dagegen umgekehrt; so dass letzteres, das Bürgerliche, aber mit dem Makel der Negativität: des Unedlen, Niedrigen, des Hungers nach Materialität und sinnlicher Befriedigung behaftet, zur Busse, als phantastischer Spuk, in adelsherrlicher, durch Weisheit, Schicksalsprüfung und Wissenswunderkraft erleuchteter und geläuterter Fürstlichkeit elementarisch untergeht; in ein reineres, edleres Wissen gleichsam sich auflöst, wie in der Natur die Materie in höheren Gebilden, die Erdscholle z. B. in der Blume, sich vergeistigt. Dem Aehnliches vollzieht sich in Shakspeare's „Sturm", seinem letzten, durch die Ineinanderspiegelung von naturelementaren und socialen Mächten erstaunlichsten Werke, worin die anderen in seinen historisch-socialen Cultur-Dramen, wie in der Henry VI.-Trilogie, mehr gegensätzlich aufeinanderwirkenden Staatsmächte: Königthum, weltlicher und geistlicher Adel, Bürgerthum und die gesellschaftsfeindliche Plebs, auf einer Zauberinsel, durch zaubergewaltige Wissenschaft eines Natur und Geister beherrschenden Fürsten zu verschiedenen Austrägen gelangen; mit Vernichtung freilich der im „Erdkloss-Sclaven" individualisirten Plebs; wogegen das ehrbare, wahrhafte Bürgerthum sich in dem redselig guten, rechtschaffenen Rathe 'Gonzalo' verkörpert darstellt. Doch ist „Caliban" nicht das letzte Wort, bezüglich der Personification des „gemeinen Haufens", Pöbels, des socialen Auswurfs. Vielmehr ist ein poetisches Culturdrama denkbar, das dem Caliban, den prädestinirten, uncultivirbaren Paria, den in der menschlichen Gesellschaft, gleichsam als Darwinsches Ursprungs-Memento, zurückgebliebenen Gorilla, den Communard, den Pétroleur in herba — ist ein Drama denkbar, ja unausbleiblich, das diesen 'Caliban', über Shakspeare hinausgehend, zu Ehren bringt, ihn in seine politisch-socialen oder socialdemokratischen Ehren einsetzt: ein Culturdrama, das nur ein deutscher Dichter zu schaffen vermöchte im Geiste solcher gewaltigen Bühnenschöpfungen, dergleichen keine andere Nationaldramatik aufweisen kann, im Geiste eines ritterbürgerlichen dramatischen Helden, wie Götz von Berlichingen; im Geiste von Schiller's erstem und letztem Bühnenstück: die Räuber und Wilh. Tell; im Geiste vor Allem von Lessing's Nathan, dem, unserer Ansicht nach, inkraft der es beseelenden und in dramatisch-plastischer

Vollendung ausgeprägten Humanitätsideen, dem herrlichsten aller bisher, auf Grundlage dieser höchsten, auch dramatisch höchsten Ideen, gedichteten Culturdramen.

„Was aber, in Allergotteswelt, hat diese von Shakspeare's „Sturm" hierher verschlagene Zwischenbetrachtung mit Lyly's „Mann im Monde" zu schaffen, den sie so viel angeht, wie Shakspeare's „Sturm" der Mann im Monde?" — Auf den sich Shakspeare's Sturm just, ipsissimis verbis, wenn auch nur in Parenthese, beruft [1])! — „Auf Lyly's „Mann im Monde"? Lyly's oder nicht Lyly's, genug, auf den Mann im Mond, unter dessen Einfluss alle phantastischen Stücke, die Hofstücke vor Allem, diese Ausgeburten der Court Rovel's-Phantasterei, diese Mondkälber, vom oxonischen Hof-Geschmack mit der oxonisch mythologischen Indentanz der Hof-Lustbarkeiten erzeugt. Ist der Mond nicht von einem Hof umgeben, der den Mann im Monde zum ältesten Hofmann macht, zum Urvater aller Hofmänner und Hofweiber, erzielt mit der 'Frau im Monde, the Woman in the Moon'? Der Mond ist denn auch das Hof-Gestirn, dem er seine Eigenschaften mittheilt; das Wechseln, die Wandelbarkeit, das Zunehmen; nämlich um zu nehmen, und das Abnehmen, wenn es mit dem Immerzunehmen zu Ende geht; dem entsprechend, eine mit dem Mond gemeinsame Haupteigenschaft: die Ziehkraft, vermöge welcher Ebbe und Fluth entsteht; Ebbe im Volkssäckel und Volkskammersack; Fluth dagegen im Camarilla-Sack. Ferner die Verfinsterungseigenschaft, Verfinsterungen, behufs deren angeblicher Erhellung Kirchenlichter angezündet werden, die nur die Finsterniss sichtbar machen; während sie selbst, die Verfinsterer, im entzogenen Schimmer leuchten, wie der Mond im vollen Silberschmuck des gestohlenen Sonnenlichtes prangt.[2]) Auch die Eigenschaft: dass uns der Hof wie der Mond stets nur die eine Seite, die Lichtseite zukehrt, um uns über das, was dahinter steckt, zu verblenden. Die Lichtseite ist aber, bei Licht besehen, eigentlich die Kehrseite und täuscht nur mit einem

1) Antonio — (denn zu langsam ist der Mann im Mond). (The man i' the moon 's too slow).

The Temp. Act II Sc. 1.

2) — — „Ein Erzdieb ist der Mond,
Da er wegschnappt sein blasses Licht der Sonne.

Timon A. IV. 3.

Gesicht, wie jener Hofnarr, der mit einem solchen auf seine Kehrseite gemalten Gesicht, eines schönen Morgens, zum Fenster heraussah, von der hellen Sonne beschienen. Zuhauf drängen sich die Aehnlichkeiten und Wechselbezüglichkeiten zwischen Hof und Mond auf; nicht minder die zwischen dem Mann im Monde und dem Mann am Hofe: dass dieser z. B. ein Achselträger, wie der Mann im Monde mit der Welle Holz auf der Schulter, das er aus einem verrotteten, entwurzelten Baumstamm schlug, wie der Mann am Hofe alte Stammbäume zu Holz für Leitersprossen schlägt, um Aemter und Gehälter zu erklimmen; und mit dem Abfallreisig vom Stammbaum, als Ruthenbündel auf dem Rücken, zu Hofe geht, um die Ruthen daselbst als Leim-, Angel- und Wünschelruthen zu verwerthen, und den Rest als Streichruthen für die Rücken Fahnenflüchtiger, Ausreisser von seiner Fahne, zu brauchen, die er, wie durch eine Gasse von Strafsoldaten, als einzige Freiheits-Gasse, welche Hofmänner zu hauen gestatten, zwischen dem aufgehaltenen Fortschritt und beschleunigten Rückschritt, Spiessruthen laufen lässt.

Dass Hof und Mond Wechselbegriffe, das allein wirft ein erklärendes Licht auf das theatergeschichtliche Factum: dass derjenige englische Hofdichter gerade, der, wie der Mondstein die Mondstrahlen, also den Geist aller ihm vorangegangenen Hoflustbarkeits-Spiele, einsog, — dass dieser Hofdichter par excellence zuerst zwei Mondstücke dichtete, und dass auch seine übrigen Hofkomödien Verherrlichungen des in Cynthia vergötterten Mondes sind. Wenn der Hund den Mond anbellt, so ist jedes dieser Stücke das Schweifwedeln eines Hofdichters, als Hofhundes, der den Mond anbetet. Hat doch der Mann im Monde selber seine Anbeter gefunden, nicht blos der von Lyly, der Mann im Monde schlechthin:

„Caliban. Bist Du nicht vom Himmel gefallen?

Stephano. Ja, aus dem Monde, glaube mir! ich war zu seiner Zeit der Mann im Monde.

Caliban. Ich habe Dich drin gesehen und bete Dich an. Meine Gebieterin zeigte Dich mir und Deinen Hund und Deinen Busch . . .

Trinculo.

— — — — — — — — —

Ein recht betrübt Ungeheuer! Der Mann im Monde“.[1])

---

1) Calib. Hast thou not dropped from heaven?

„Ein recht betrübt Ungeheuer! — Der Mann im Monde". — Konnte Trinculo hiebei schlechterdings nicht an Lyly's Hofkomödie: „Der Mann im Monde" denken? Dergleichen Winke mit der Weihnachtsruthe voll Gold-Nüsse ertheilt Shakspeare's Weihnachtsmann öfter. Und Ihr mutzt uns den Hinweis auf Sh's. „Sturm", als einen Absprung auf! Doch hätten auch Caliban, Stephano und Trinculo — alle drei in Hofdiensten, Caliban beim verjagten Zauberer-Herzog von Mailand, die beiden Andern bei dessen Bruder, dem regierenden Usurpator-Herzog, Antonio, den wir gleichfalls auf den Mann im Monde sich berufen hörten — hätte auch keiner von den Dreien an Lyly's Mann im Monde, sondern an den Mann im Monde mit Hund und Busch schlechtweg gedacht: so mussten wir auf Sh's „Sturm", schon der Belegstelle wegen, Bezug nehmen, woraus erhellt, dass der Hund zum Mann im Monde so nothwendig gehört, wie zum Teufel der schwarze Pudel, und mit jenem, unter Umständen, identisch ist, wie der Pudel mit seinem Herrn, und vom Mond ein so unzertrennliches Attribut und Bestandstück ist, wie der Hofhund und der Hofdichter vom Hofe, die gleichfalls Beide öfter in Einer Person und in einer Hofcharge auftreten, als Master of the Revels nämlich; — dass mithin die oben angedeutete Solidarität zwischen Beiden als keine Verunglimpfung des Hofdichters gelten darf; vielmehr nur eine Thatsache betonen sollte: seine durch solche Vereinigung zu erfüllende Mission, wonach denn auch, wie wir sahen, Lyly's Ehrgeiz unablässlich strebte. Nicht blos die beiden Hofkomödien: der Mann im Monde und das Weib im Monde; Lyly's sämmtliche Hofstücke, Lyly's ganze Hofdichter-Thätigkeit war ein fortgesetztes eifriges Ringen nach jener Vereinigung beider Hofchargen in einem der ersten Hofehrenämter: dem Amte eines Master of the Revels.

Ste. Out o' the moon, I do assure thee: I was the man in the moon, when time was.

Cal.

I have seen thee in her and I do adore thee;
My mistress showed me thee, thy dog and bush.

Trin.

— — — — — — — — — — — — —

A very weak monster — The man i' the moon.
(The Temp. A. II. Sc. 2.)

Unser plötzlicher Uebersprung von Lyly's „Mann im Monde“ auf Shakspeare's „Sturm“ rechtfertigt sich aber aus einem noch ganz anderen tieferen Grunde: Dieser „Sturm“ ist selber ein Sturmlauf gegen die Court-Revel plays, gegen die Hofkomödie, und ist es in Form und Absicht eines solchen Hofmaskenspiels, dergleichen Shakspeare verschiedene gedichtet hat; ja sogar ein Cynthia-Verherrlichungs-Zauberspiel, den „Sommernachtstraum“, worin Lyly's Mann im Monde noch obenein als Spielfigur auftritt. Und doch ein poetisches, gegen das Lyly-Genre gemünztes Vernichtungsspiel; gegen die platte Hofschranzenkomödie, die Hofhundewedelei-Komödie. Auch in dieser Art von Drama war Shakspeare der Vollender, der poetische Transfigurator, der gottgeweihte Erwecker der dramatischen Kunst aus dem Moder und Verwesungsstaub der Hof-, Schul- und Volksspiele zum ewigen Leben der poetischen Weltgeschichtsdramatik, des Menschheitsidealdrama's. Das Hofweltdrama hat er zum Weltdrama, das Schuldrama zum Königsschuldrama, zum Drama einer Königshochschule; das Klosterdrama zum Drama der Kirchenfürstenschule erhoben: die mächtigste, erhabenste, an allen diesen Dramengattungen vollzogene Katharsis. In die Aschenhaufen all dieser Spiele, in die zum Attrappen-Musenberg der Hofmaskenspiele aufgeschichteten Spielkieselchen der Hof- und Schuljungen, der Childern of the Chappel und Childern of Paules, warf der Poet aus Stratford seine Weltgerichtsblitze, sein Aeschylisch-Prometheïsches Feuer, dass die Massen jener Aschen- und Kieselhaufen, in schmelzenden Gluthen aufloderten, zum Gusse eines Salomonis- oder Schemschid's-Weltspiegels, eines Hamletspiegels, worin die Zeit ihres Bildes geistigen Abdruck erblickt, und woraus den frevel- und sündenüppigen Fürsten ihr von Hoflustbarkeiten betäubtes Verbrecher-Gewissen, plötzlich als Basilisk angrausend, entgegenstarrt. Hamlet — Ha, der furchtbaren Hofkomödien-Tragödie! Der Hofmaskenspiele schauerliche Entlarvungs-Tragödie! Der schreckenvollen, aus unerforschlichen Seelenfalten die Blutschuld eines geheimen Hof- und Cabinets-Brudermordes herausblitzenden Gewissensspiegel-Tragödie! Gelt? Eine Hofkomödie, von der sich die Schulweisheit der Masters of the Revels nichts träumen liess! Die Heimsuchungs-Hofkomödie, die der Hofkomödie zu Haus und Hof kommende Hofkomödie; die

Weltgerichts-Hofkomödie als solche! Der Hofkönige Hofkomödie, als heimliches Gericht, als Gottes-Vehme! Das Masken-Vorspiel dazu, worin über das Lyly-Unwesen: den Sprache und Geist, Umgangs- und Unterhaltungs-Gesellschaftssprache fälschenden, verhöfischenden, desocialisirenden, das Englische in einen gegen die Volks-, Landes- und Schriftsprache abgeschlossenen Hofzirkel und Hofetiketten-Jargon in's geziert Aeffische witzelnden Euphuismus, ein parodistisch scherzhaftes Halsgericht ergeht, — das Court-Revel-Vorspiel zur Hamlet-Hoftragödie, wird sich uns als jene wunderlich, in sarkastisch ironischen Euphuismus verlarvte Hofkomödie: 'Love's labour's lost', entpuppen, die sich auch füglich und alliterationsgerecht 'Lyly's labour's lost' tituliren könnte.

Nun ein Voltigeur-Rücksprung wieder zurück zu Lyly's „Endimion, der Mann im Monde"!

Masken über Masken! Eine Hofmaske steckt in der andern; und der Kern ist wieder eine Maske; der Hofdichter Lyly nämlich selber, in den sich der Master of the Revels verlarvt und durch alle die Verhüllungen heraus spricht. Gleich der an die Königin gerichtete Prologue ist Gesichtslarve, nicht nur des Stückes, er maskirt auch die, als euphuisches Gleichniss dahinter versteckte 'Chimaera'. Endimion soll die mythologische Maske von Leicester seyn. Endimion's Freund, Eumenides, wirbt um Semele, die Maske einer Hofdame von Cynthia, der allmänniglich bekannten Mondmaske von Königin Elisabeth. Endimion erzählt seinem Freunde von seiner superlunarischen Liebe zu Cynthia. [1]) Eumenides trifft den Nagel in Endimion's Sparren auf den Kopf mit der Bemerkung, dass eine übermondliche Liebe lächerlich sey. [2]) Eumenides' Schlag auf den Nagelkopf hat aber, wie das so üblich bei dergleichen Nägeln ist, nur tiefer den Sparren hineingetrieben, wie Endimion's Gegenbemerkung zeigt: „Er liebe nicht über noch unter dem Monde, sondern den Mond selbst. Mit dieser Berichtigung erklärt sich Endimion für mondsüchtig, für einen richtigen Lunaticus, als

1) End. My thoughts, Eumenides, are titched to the starres.

2) Eum. If you bee enamored of any thing above the Moone, your thoughts are ridiculous.

den ihn auch der Freund begrüsst, der ihn im Verdacht hatte, dass er an dem Mann im Monde einen Narren gefressen, und in diesen verliebt sey. [1]) Nun lässt Endimion seiner mondsüchtigen Mondliebe die Zügel schiessen, und bricht in eine lunatische Cynthia-Vergötterungs-Extase aus, in eine euphuistische Verherrlichungs-Schwärmerei, an welcher sich der Mond die Hörner ablaufen könnte. Jetzt faselt Endimion's, wie des Stückes, inwendigste Maske, faselt der Euphues aus Endimion in Gleichnissen und Vergleichungen der Eigenschaften des Mondes mit denen der Cynthia, die einander decken, mit Hülfe der euphuistischen Schraube ohne Ende, die Fehler und Mängel zu Tugenden und Preiswürdigkeiten emporschraubt, bis über den Mond, nach den mechanischen Gesetzen der sophistisch-metaphysischen Hof-Kinematik. Den Mond euphuisirt Endimion zum Prototyp von Unwandelbarkeit, da er, nämlich sie, die englisch weibliche 'Moone', Cynthia also, sich selbst in den Wandelungen, treu bleibt, und stets nur nach Erfüllung strebt.[2]) Ist die Knospe unbeständig, weil sie sich zur Blume entfaltet? Zweige unbeständig, weil sie Bäume, Kinder wankelmüthig, weil sie zu Erwachsenen sich entwickeln? So auch sind die Phasen des Mondes nur stetige Entwickelungen — und was der Subtilitäten mehr sind, die einen an sich richtigen Gedanken, wie Münchhausen's Fuchs, aus dem Balge hetzen, und ein Stück frische, aber im Buttern schon mit Geistreichigkeiten, Witzen und spitzfindigen Antithesen übersalzene Butter durch die Schraubenwindungen ihrer Hohlform, ihrer Hofbutterspritze in beliebige Figuren kräuseln, deren Zierlichkeit die versalzene Butter nicht geniessbarer, vielmehr durch ihr classisch alterthümelndes Schulgepräge nur ranziger macht. Ist solches innerlich immerdar hohle, unwahre und müssige Concettispiel mit Worten, Gleichnissen und Gedanken in jeglicher literarischen Form vom Uebel; so

---

1) Eum. I hope you be not sotted upon the Man in the Moone.
End. No but setled, either to die, or possess the Moone herself*)
Eum. Is Endimion mad? — —

2) End. Is shee inconstant that keepeth a setled course.

---

*) End. „Nein, aber entschlossen zu sterben, oder den Mond selbst zu besitzen“.

vernichtet diese Manier das Bühnenspiel in Wesen, Wirkung und Bestimmung vongrundaus, die ja dahin abzielt: unter dem Schein eines freien, reizvollen Phantasiespiels die innersten Gesetze des Lebens und Handelns, behufs sittlicher Stimmung und Läuterung, imwege eines harmonischen, einschmeichelnden Kunstspiels, zur Empfindung und Anschauung zu bringen; im vollen Gegensatz und Widerspruch zu jenen Künsteleien einer von innen aus nichtigen und auf den eitlen Ergötzungskitzel eines verkehrten, in tonangebenden Kreisen herrschenden Bildungsgeschmacks gestellten pedantisch überzierlichen Sprache, Gedanken und Empfindungen fälschenden Geistesspiels. Rückkehr aus den trügerisch verderblichen Irren und Wirren der Leidenschaften, Antriebe und Bewegnisse, Rückkehr zu den ewig wahren Natur- und Geistesgesetzen; diese in Form eines kunstgemässen Täuschungsspieles vorgezauberte Lehre ist die endgültige Aufgabe des Drama's; nicht dass es durch die Irren und Wirren eines trügerisch gelehrten zur Frohne eines unnatürlich scholarischen Modegeschmackes scharwerkenden Schulwitzes das Denken, Fühlen und Sprechen der Unnatur, wie auf einer Klopfjagd, zutreibe und in ihr Garn verstricke.

Was bewirkt Endimion's, von Eumenides schwach bestrittenes idolatrisches Aufdenkopfstellen des Mondes und Cynthia's, auf Grund ihrer gemeinsamen Unfehlbarkeits- oder Unwandelbarkeits-Eigenschaften — was bewirkt diese erste Scene? Dass die Exposition darüber in die Brüche geht, wovon sie keine Spur verräth. Ein völlig undramatischer, in lunatischen Hyperbeln irrlichtelirender Eingangsdialog. Nun tritt Tellus mit ihrer Vertrauten, Floscula, auf. Tellus, Erde, Floscula, Blume — Sind es astronomische, botanische Personificationen? Tellus soll aber auch die Gräfin Sheffield vorstellen, die, in Endimion-Leicester verliebt, eifersüchtig auf Cynthia-Elisabeth ist. Floscula bedeutet Lettice Essex, durch die botanische Blume, die Mutter von Essex, mit der sich Leicester, wenige Tage nach Essex' Tod, in Irland vermählte. Tellus schwört dem Endimion, wegen seiner Leidenschaft für Cynthia, Rache. Floscula giebt ihr Cynthia's Reizeshöhe zu bedenken, hoch wie der Mond über der Erde. Tellus, wieder ganz personificirte Erde, hält der Rathgeberin ihre Eigenschaften, qua Erde, vor: „Ist meine

Schönheit nicht göttlich? Mein Körper nicht mit schönen Blumen bedeckt? Und meine Adern nicht Weinreben? Meine Ohren nicht Aehren? Ist mein Haar nicht Gras? [1]) Ganz eddisch-mythologisch, nach Greene's Mythologie. „Aber wisst Ihr denn nicht, schöne Lady" — bemerkt Floscula dagegen, „dass Cynthia alle Wesen beherrscht, und dass Ihr Alles, was Ihr habt und seyd, Cynthia verdankt: Korn, Wein. — Kann man die Natursymbolik plumper auf's Butterbrod geben? Selbst für den Geist dieser Symbolik und ihren Charakter bekundet der Dichter wenig Verständniss und poetischen Sinn. Altägyptisches Kalenderspiel [2]) — wohl! Doch müsste wenigstens dies mit sich selbst übereinstimmen, kein Maskenspiel nach dem Hofkalender, wo die hohen und höchsten Personen die Maske jeden Augenblick Lügen strafen und Hofherrn und Hofdamen die Masken ihrer Masken sind. Jede in Lyly's Figuren ist die in Naturallegorie verlarvte Unnatur und Maske und Figur. Die Allegorie des unverhüllbaren Unsinns; eine Natursymbolik der Abgeschmacktheit in puris naturalibus. Tellus, um der Scene ein Ende zu machen, entschliesst sich, den Endimion durch Zauberei zur Liebe zu zwingen. „Solche Liebe" — giebt ihr Floscula wieder durch die flosculirende Blume zu riechen — „gleicht einer aus Seide geformten Blume, die von Farbe und Aussehen eine natürliche Blume scheint, hinsichtlich des Duftes aber nach Euphuismus stinkt. Tellus erklärt sich für vollkommen befriedigt, wenn nur die Welt sie von Endimion begünstigt glaubt und demgemäss davon spricht.[3]) Sagt sie das als Tellus, oder als Countess Sheffield, oder als verliebtes Frauenzimmer überhaupt? — Darüber kann nur ein euphuistischer Liebeshof entscheiden.

Die dritte Scene des ersten Acts führt einen von der ital.

---

1) Tel. — is not my beautie divine, whose bodie is decked with faire flowers; and veines are vines . . . whose eares are corn — and whose haires are grasse . . .

2) S. Gesch. d. Dram. I. S. 28.

3) Flosc. Affection that is bred by endumbment is like a flower, that is wrought in silke, in colour and forme most like, but nothing at all in sustance or savour!

Tellus. It shall suffice me if the world talke that I am favoured of Endimion.

Komödie schon zerplackten, bramarbasirenden Pedanten Sir Tophas, mit drei Burschen: Dares, des Eumenides, Samias des Endimion Pagen, Epiton, Diener des Sir Tophas, daher. Sir Tophas schliesst mit den beiden Pagen Freundschaft, so weit sie an ihm hinaufreichen, „bis zum Gürtel nämlich“.[1]) Was seine Gelehrsamkeit betrifft, so ist er Mars und Ars in Einer Person. Page Dares wortspielt oder euphuisirt die lateinische Doppelwürde in masse (Masse) und asse (Esel) um. Ein deutscher Dares würde aus Mars und Ars ganz andere Kalauer herausschlagen. Ergrimmt über die Standesfälschung, würde der Bramarbas seinen jungen Freund „bis zum Gürtel“ mit Haut und Haaren fressen, wäre er nicht gewöhnt, ein Dutzend solcher Knirpse zum Gabelfrühstück zu geniessen.[2]) Dares beisst sich mit einer philologischen Wortverdrehung heraus: „Masse“ bedeute mas, aris (männliches Geschlecht) und assé das römische as einen lateinischen Reichsgroschen. Das erinnert an den Maccius- und Accius-Streit. Die ganze Scene ist ein Abklatsch ähnlicher Figuren der italien. Comedia dell' arte; verhält sich aber zu dieser wie eine Distelblume von Stroh zu einer wirklichen Distel, zwischen denen ein Esel freilich keinen Unterschied statuirt, vielmehr beide mit gleichem Behagen käut und verzehrt. Was die Scene hier soll, und welche Verbindung sie mit dem Stück hat, auf diese vorwitzige Frage legt das Stück selber Beschlag, das so wenig, wie diese Scene, zu sagen wüsste, wozu es überhaupt da ist?

Hierauf fordert Tellus, in Begleitung ihrer vertrauten Freundin Floscula, die Zaubérin Dipsas auf, mit Hülfe irgend eines Zaubermittels ihre Liebesgluth zu stillen, oder diese in des Lieblosen Brust zu fachen. Die Hexe erklärt offen und ehrlich: ihre Zauberkunst habe über Alles Gewalt, nur über Herzen nicht, darin einzig unterscheide sie sich von den Göttern.[3]) Tellus beklagt ihren Unstern. Dipsas beschwichtigt sie mit dem Trost: ihr Zauber, vermag er auch keine Liebe zu entzünden, so sey er doch der Mann bei der Spritze, der das Liebesfeuer

---

1) So farre as from the ground to the waste I will be your friend.

2) For commonly I kill by the doozen.

3) Dipsas therein I differ from the Gods, that I am not able to rule hearts.

zu dämpfen und zu vermindern die Macht habe [1]), wie nicht leicht eine Feuerwehr. Sie sey erbötig, in Cynthia's Busen Zweifel gegen Endimion's Liebe zu wirken. Tellus, die begnügsame Seele, ist auch damit einverstanden, gürtet sich die Lenden und macht sich auf, geradenwegs über die Aufschrift: 'Actus secundus, Scena prima', hinweg, zu Endimion hin, den sie aber erst einen zwei Seiten langen, in schwärmerischer Liebesverzweiflung, wegen Cynthia's unerreichbarer Himmelshöhe, schwelgenden Monolog zu Ende sprechen lässt, bevor sie an ihn herantritt. So wie er sie erblickt, versteckt er rasch sein „vorderes Gesicht", sein Cynthia-Liebesgesicht, um ihr „sein anderes", wie Janus zu zeigen. [2])

Mit diesem nun andern Gesicht lächelt Endimion der Tellus, die ihre Begleiterinnen Floscula und die Hexe Dipsas beiseite treten heisst, heuchelnde Liebe zu: „du weisst schöne Tellus, dass die süsse Erinnerung deiner Liebe die einzige Gefährtin meines Lebens ist, und deine Gegenwart ein Paradies." [3]) Cynthia, auf welche Tellus anspielt, und deren Namen Endimion aus ehrfürchtiger Scheu kaum auszusprechen wagt, — Cynthia sey zu überirdisch hoch, zu transtellurisch hoch, für seine Liebe. Er dürfe sie nur verehren, anbeten. Sie sei Mond und Mondgöttin; er nur der Mann im Mond, ihr Dienstmann, ja zuweilen nur dessen Hund; überlunarisch selig, wenn Cynthia ihm gestattet, ihre Schuhsohle zu lecken. „Von Cynthia dürfen wir nur sprechen, um zu bewundern, denn ihre Tugenden liegen ausser dem Bereich unserer Begriffe" — Tellus. „Wie das? Sie ist ja nur ein Weib." — End. „Nicht mehr, als Venus eines war". — Tellus. „Sie ist nur eine Jungfrau." — End. „Nicht mehr war auch Vesta." — Tellus. „Sie nimmt einmal ein Ende." — End. „Wie die Welt." — Tellus. „Ist ihre Schönheit nicht der Zeit unterworfen?" — End. „So wenig, wie

---

1) This I can, breed slackness in love.

2) End. But soft, here commeth Tellus, I must turn my other face to her like Janus.

3) End. You know, faire Tellus, that the sweet remembrance of your love, is the only companion of my life, and thy presence my paradise.

die Zeit dem Stillstand." — Tellus. „Willst du sie unsterblich machen?" — End. „Nein, aber unvergleichlich." [1])

„Endimion" — sagt ein neuerer Forscher „Shakspeare's und seiner Zeit" — „Endimion" — sagt Nathan Drake — „Endimion" — Lyly's nämlich — „erregt Ekel durch seine groben und widerwärtigen, an Elisabeth gerichteten Schmeicheleien". [2]) Das Drama auf den Hund gekommen, auf den Hund des Mannes im Monde gekommen; das ist das Lyly-Drama, ist des Pudels Kern der Court-Revel-Komödie überhaupt. Dass Shakspeare's Drama diesen Hund mit einem Fusstritt beseitigt hat, wie Herakles den dreiköpfigen Höllenhund — dreiköpfig, wie Cynthia als Hekate — ist eine von seinen unsterblichen Thaten. Beseitigt scheinbar, nur für Shakspeare und seine Zeit; im Grunde aber doch auf immer, und für Jeden, der in seinen Dramen lebt und webt und in ihrem Geiste dichtet. Das Hofdrama war ein wesentliches Entwickelungselement für die Bühnenkunst bei fast allen Culturvölkern, mit Ausnahme des Kunstvolkes katexochén, des Griechenvolkes. Ja es konnte sich ereignen, dass, bei der Conjunction grosser kunsterleuchteter Fürsten mit grossen Dichtern, die herrlichsten Bühnenwerke entstanden. Wie das indische Drama; wie die zwei Meisterdichtungen der tragischen und komischen Kunst, die das französische Theater aufzeigt, wie Athalie und der Tartufe beweisen; letzterer unter der Aegide Ludwigs XIV. gereift und gegen alle Intriguen allerart Tartufe von diesem, in der Blüthe seiner Kraft, trotz allen Fehlern, gross-

---

1) — of Cynthia we are allowed not to talke but to wonder, because her vertues are not within the reach of our capacitie.

Tellus. Why she is but a woman.
End. No more was Venus.
Tellus. She is but a virgin.
End. No more was Vesta.
Tellus. She shall have an end.
End. So shall the world.
Tellus. Is rather beauty subject to time?
End. No more than time is to standing still.
Tellus. Wilt thou make her immortall?
End. No, but incomparable.

2) „Endimion — disgusts by its gross and fulsome flattery of Elisabeth." Shakspeare and his Times. Paris 1843 p. 460.

artigen und hochintelligenten Könige beschützt, und der ihn dem Theater erhalten. Doch bilden solche Zusammenwirkungen von grossen Fürsten und grossen Dichtern doch nur die Ausnahmsfälle. In der Regel hat sich das Hofdrama noch mehr als ein deleteres, denn ein gedeihliches Element für die Bühnenkunst erwiesen. In der Regel ging diese bei allen von Fürstenhöfen beherrschten Literaturvölkern am Hofgeiste und Hofgeschmack zugrunde. Selbst in Weimar, wo das Theater, nach Schiller und Goethe, auf den Hund des Aubry kam. Wenn solches unter einem der ruhmwürdigsten und kunstsinnigsten Fürsten möglich war; so erfuhr doch, an derselben Stätte wieder, die Entweihung eine feierliche Sühne — wodurch? Durch Mustervorführungen von Shakspeare's historischen Dramen! Das Shakspeareomanie-Geschrei ist nichts, als ein hündisches Gebelle, ein sehnsüchtiges Hundegeheul nach dem Hunde des Aubry, mit dem sich jeder dieser Schreier identificirt, im Bewusstseyn der Ebenbürtigkeit, desselben Berufes und der gleichen Befähigung, wie Aubry's Hund, die Bühne, nach Beseitigung Shakspeare's und anderer grossen, von seinem Genie und Vorbild erfüllten Meister, zu beherrschen. Sind denn aber Stadt-, Volks- und Mustertheater besser? Frage gegen Frage! Was sind diese Theater gemeinhin? Was denn anders, als von der Verderbniss der Hoftheater angesteckte faule Burgen des blasirten Bürger- und Städterthums? Was denn anders, als schwindelhafte, auf die Vorstädte heruntergekommene, verlumpte Hoftheater? Und diese, was sind denn diese, was denn anders, als die Hefe, das caput mortuum, der Wegwurf der Hoftheater? Meist, und mit den seltensten Ausnahmen, Theater-Kassengeschäfts-Institute, die mit den Vorstädtetheatern um den Preis der Kunstverderbniss ringen! Was sind sie, wenn nicht blos schmuckere, in höhere Gagen, reichere Garderobe und Ausstattung verlarvte Vorstadttheater? Subventionirte Kunstverlumpungs-Anstalten; glänzende Spielhöllen, wo auf den Brettern, so die Roulette bedeuten, diese die Hauptrolle spielt, wo der Bankhalter die tragische und komische Muse bankrot pointirt, und Apollo's Lorbeerbaum auf den Bettelstab intendanzirt? Was sind sie, wenn nicht prunkende Sudelküchen, wo von den Ingredienzen des dramatischen Marktkehrichts in silbernen und goldenen Kesseln breite Bettelsuppen gebraut und aus der Stinkflasche

der Hexe gewürzt werden, die den Kunstgeschmack spitalsiech auf die Krücken bringen? Ist der Kunstgeschmack die geistig sinnliche Blüthe der ästhetischen Bildung; und ist diese nur die feinste Blüthe einer sittlich harmonischen Seelenstimmung: so muss ein verderbter frivoler Kunstgeschmack auch zerstörend auf Bildung und Sitte wirken, mithin die Lebenswurzeln des Staates und der Gesellschaft selber angreifen und zernagen. An der Spitze einer Kunstanstalt sollten daher nur die auserlesensten zu solcher Stellung theoretisch und praktisch geschulten Geister walten; kein Hofschranz, keine nach Launen und auf gut Glück aus dem Schoosse der Camarilla herausgegriffene Favoritpuppe! —

Aber Endimion? Vergessen wir Lyly's Endimion nicht! „Gestatte" — ruft er am Schluss seiner Scene mit Tellus — „Gestatte, dass ich den Mond nur anschauen darf; einen Anblick, in den verloren, ich, wäre es nicht um deinetwillen, in Bewunderung ersterben möchte.[1])

Zwei komischlangweilige Interlude-Scenen von den zwei Pagen und zwei alten Hofjungfern aus Cynthia's Gefolge, Scintilla und Favilla, mit euphuischen Wortspielen reichlich versorgt und bestritten, denen sich alsbald der Rüpel-Baron und Bramarbas, Sir Tophas, und sein Bursche, Epiton, zugesellen, schieben sich zwischen Endimion's Mond-Verzückung und seinen von der Zauberin Dipsas über ihn ausgegossenen „vieljährigen", nach den griechischen Mythologen, dreissigjährigen Schlaf.[2]) Die zwei Pagen blasen den Namen der zwei alten Hofkammerkatzen, die beide „Funken" bedeuten, als Wortspiele mit „Sparks" („Funken" und „Modegecken" oder „Stutzer") aus der kalten Euphues-Asche den Hofkammerzofen in's Gesicht; ein Funkengesprühe, worin kein einziger ächter Witzfunken. Der Eisen- und Pagenfresser, Sir Tophas, kommt hinzu, um mit seinem Humorwasser das durch Reibung der zwei knubbigen Pagen-Hölzer erzeugte Wortspiel-Gefunke auszulöschen. Sir Tophas' Humor würde dem Danaiden-Fass den Fass-Boden

1) End. Suffer me therefore to gaze on the Moone, at whom, were it not for thyselfe I would die with wondering.

2) In den Jupiter den von Juno geliebten Endymion versenkte, um ihn kampflos zu stellen, hors de combat.

ausschlagen, wenn es einen hätte. (Trefflicher Euphues-Kalauer, der sich mit Sir Tophas' Humor gewaschen hat!) Die beiden lateinischen hofjungfräulichen „Funken", Scintilla und Favilla speien ihre Namen von sich, wie zwei Drachen Funken speien, um in Sir Tophas' Bramarbas-Brust Liebe zu entzünden; allein seine Brust erweist sich als ein mit Liebesstickluft gefüllter Blasebalg, der allen Liebesfunken das Lebenslicht ausbläst.[1]) Da schwamm doch der Humor von Greene's Rüpeln, im Vergleich zu Lyly's, wie leuchtende Naphtha auf der Oberfläche seines witzfaulen Gewässers.

Nun schiebt 'Actus Secundus' seine ‚Scena Tertia', als Schlafpolster oder Schlummerrolle, dem Endimion unter das Ohr. Dieser legt sich auch gleich zurecht zu seinem mythologischen Schlaf, behufs dessen er zuvor noch einen Monolog voll Vergleichungsgleichnissen[2]) und Gleichnissvergleichungen zwischen Cynthia und Tellus, von so mondsüchtig mohnschwerer Einschläferungskraft hält, dass es ungewiss bleibt, ob die mit ihrer Magd, Bogoa, herangeschlichene Hexe Dipsas den Endimion in seinen dreissigjährigen Schlaf versenkt hat, oder sein Monolog. Zum Ueberfluss spricht die Hexe ihr vorläufiges Hexeneinmaleins über ihn, das ihn, mithülfe ihres Höllenopiats, in einen Zauberschlaf begraben soll, woraus der mit Goldlocken eingeschlummerte Dreissigschläfer als silberhaariger Greis erwachen, und sein kaum von einem leisen Flaum angehauchtes Kinn mit einem Stoppelbart erstehen wird, rauh, widerhaarig, harsch und schroff, wie der schärfte neue Besen.[3]) Entfernt sich, um den Trank zu bereiten,

---

1) Top. No, I doe not thinke, that this breast shall be pestered with such a foolish passion.

2) Ein Beispiel zur Schätzung der Einschläferungskraft dieser soporiferischen Euphuistik, wird genügen: „Gleichwie das vom Feuer unversengbare Ebenholz, dennoch von süssen Gerüchen verzehrt wird, so mag mein Herz, obschon von der Härte des Geschickes unbeugsam, gleichwohl von Liebesbegierden zerbröckelt werden" — „as ebone, which no fire can scorch is yet consumed with sweet savours, so my heart, which cannot be bent by the hardnesse of fortune, may be bruised by amorous desires".

3) Dip. Than that hast laid downe with golden lockes, shall not avake untill they bee turned to silver haires: and that chin, on which scarcely appeareth soft downe, shall be filled with brissels as hard as broome.

mit der Weisung an ihre Magd Bogoa, den im Halbschlummer noch Monologen murmelnden Endimion durch Zauberlieder in Schlaf zu singen und ihn dabei mit einem Fächer von Bilsenblättern vorsichtig in sanfte Betäubung zu lullen. [1]) Bogoa versinkt aber selbst in ein so gedankenschweres Bedauern des jungen Blutes, das die besten Jahre seiner schönsten Wirksamkeit verschlafen soll, dass sie darüber Bilsenkraut, Fächeln und Zauberlieder vergisst, bis sie die Höllenhexe zum Werke aufruft, unter Auferlegung ewigen Stillschweigens, wofern sie nicht ihre Zöpfe in ebenso viele Nattern, und ihre Zähne, so viel sie deren noch hat, in Natterzungen, die angeborne ungerechnet, verwandelt haben will. [2]) Ein dumb show, voll stummer Euphuismen, taucht den zweiten Act in ewigen Schlaf. Unter Musikklängen treten drei Frauen ein. Die erste mit einem Messer und Spiegel. Auf Anstiften der Zweiten steht die Erste im Begriff, mit dem Messer den schlafenden Endimion zu durchbohren. Die Dritte ringt jammernd die Hände. Zuletzt wirft die Erste, nach einem Blick in den Spiegel, das Messer fort und entfernt sich dann mit den zwei anderen dumb Showerinnen. Hierauf kommt noch ein alter Mann, ob der Grossvater vom Mann im Monde, lässt sich bloss rathen, — mit Büchern zu je drei Blättern, die er dem schlafenden Eudimion anbietet, dieser aber im Schlafe, doppelt dumb-showisch, zurückweist. Nun löst der alte Mann zwei davon, und bietet das dritte an, mit welchem Erfolg, das verschweigt dumb show pflichtschuldigst. Euphuismus als Stummspiel, das sieht man auch nicht alle Tage.

Vielleicht hebt Actus Tertius, oder Quartus oder doch Actus Quintus den dumb Show-Scheffel von dem darunter verborgenen Licht ab, und lässt dieses über den Scheffel Licht verbreiten.

Wegen ungebührlicher Sticheleien auf den schlafenden Endimion wird, auf Cynthia's Befehl, die skorpionstachelzüngige,

---

1) Dip. faune with this hemlocke over his face, and sing the inchantment for sleepe.

2) — I will turn thy haires in adders, rid all thy teeth in thy head to tongues.

im Schlafe stechende Tellus[1]) von Lord Corites auf ein festes, in der Wüste belegenes Schloss gebracht, wo sie bis auf Weiteres lautlos weben und sticken soll, mit der spitzen Zunge als Sticknadel. Einen anderen Lord schickt Cynthia nach Thessalien zu den Zauberern; einen dritten nach Griechenland zu den sieben Weisen; einen vierten nach Aegypten zu den Chartumim oder Zeichendeutern und Wahrsagern, die zu Pharao's Lebzeiten Alles durch Zauberei hervorbringen konnten, nur keine Läuse, indem diese durch generatio aequivoca sich selber hervorzaubern. Jeder von den vier Botschaftern ist von Cynthia beauftragt, sich mit den Magiern und Weisen der bezüglichen Länder über das Mittel gegen Endimion's dreissig Schlafratzen oder Murmelthiere überschlafenden Schlaf zu berathen.

Auf der Festung am Webstuhl spinnt Tellus mit ihrem Schlosswart, Lord Corites, ein Gespräch an, in das ihr eben so spitzfindiges wie spitzes Zünglein die subtilsten Euphuismen hineinwirkt. „Für den Elenden" — tiftelt und prickelt ihr Nadelzünglein — „giebt es keine süssere Musik, als Verzweifelung"[3]; und folgert, Alles auf die Antithesen-Nadelspitze stellend, schlussbündigst: „Je mehr ich also Bitternisse fühle, desto mehr Süssenisse empfind' ich".[4]) Schlossvogt Corites, Hofmann und Soldat von ächtem Schrot und Korn, fängt an Süssholz zu raspeln. Tellus verweist ihn auf ihren Webstuhl, als ihr einziges Süssholz. „Ihrem Webstuhl müsse sie ausschliesslich ihre Liebe widmen, dieser sey fortan ihr Freier, ihr Geliebter". [5]) Nichts als künstliche Wachspräparate nach Leichen aus dem Seciersaal der „Euphuistischen Anatomie of Wit". Wie Hofwände, beschlägt auch die figürlichen Hofwände des Palais und Salons

---

1) Cynth. Presomptuous girle! I will make thy tongue an example of unrecoverable displeasure.

2) — there to remaine and weave.

3) Tell. There is no sweeter musique for the miserable then despaire.

4) — and therefore the more bitternesse I feel, the more sweetnesse I find.

5) Tell. Good Corsites, talke not of love — the little beautie I have, shall be bestowed on my loome, which I now meane to make my lover.

das Salpetersalz des bitterkühlschmeckenden Witzes in glasglänzigen strahligen Krystallen; eines Witzes, der, wie Salpeter an Orten sich von selbst erzeugt, wo vegetabilische und thierische Stoffe verwesen, als ein Zersetzungsproduct verwitternder Schöpferkraft sich bildet.

Situationen, Charaktere, Empfindungen, Sprechart, Alles und Jedes nach den Formationsgesetzen der Krystallbildung anschiessend. So muss sich unter den Spannungen der Gegensätzlichkeit und Antithesen Sir Tophas miteins in die Hexe Dipsas verlieben; für die Reize ihrer Triefaugen, ihrer wie Beutel und zwar leere Beutel, schlappen Brüste, und ihrer zauberspindellangen Nase, als erkünstelte Contrastparodie zu Endimion's Cynthia-Seligkeit, schwärmen, und muss, wie Endimion, in Schlaf fallen. Nicht etwa, dass die Parodie als ironisches Schlaglicht auf Endimion's Liebesextase fiele. Solchen Flug nimmt eben ein auf den Master of the Revels hin dichtender Hofpoet nicht. Nein! Die Contrastparodie soll vielmehr als verschönernde Folie für Endimion's Cynthia-Vergötterung dienen, ähnlich, wie in der spanischen Komödie, der Diener Parallelscenen zu der Liebes- oder Ehrenhandel-Scene seines caballero, zu dessen poetisch ritterlichen Standesgesinungen den plebejisch-prosaischen Contrapunkt hervorstellten und auf das niedrige Dienerwesen, nicht auf das adelige, wie schild- so poesiebürtige Ritterthum ein parodistisch lächerliches Licht werfen. Nur dass freilich die spanischen Meister diese in der Nationalität wurzelnde Parodirungsmanier mit vollendeter dramatischer Kunstbravour und Virtuosität, als wirkliche Poeten und mit schlagender Komödienwirkung, in's Spiel setzen, wogegen Lyly's, im Dienste einer ephemeren Hofstimmung künstelnde Contrastirungsweise in jedem Zuge den Formalisten und Tüpfler bekundet. Wenn hiebei auch mancher gute Witz und Einfall mit drunterläuft, was Wunder, da auch diese in die Würfe mit gefälschten Würfeln dreingehn? Der Witz z. B., den Sir Tophas' Bursche, Epiton, über seines Herrn Passion für die scheussliche Hexe reisst: „Nun muss alle Welt an seine Tapferkeit glauben, da er sich an eine Solche wagt, mit der es kein Anderer aufnähme". [1]) Oder gleich darauf der Witz von

1) Without doubt all the world will now account him valiant that ventured on her, whom none durst undertake.

Endimion's Pagen, Dares: Sein Herr sei blos desshalb in tiefen Schlaf gesunken, um ihm sein Tischgeld nicht auszahlen zu dürfen.[1]) Auch das Schlummerlied, ist nicht übel, das die drei Bursche dem schnarchenden Ritter singen:

„Hier schnarcht Tophäsel,
Der verliebte Esel,
Er liebt die alte Hex Dipsas
Mit spitzem Kinn und langer Nas.[2])

Von diesen schlafenden in eine garstige Hexe verliebten Esel, bis zum schlafenden von der Feenkönigin geliebten Esel, in Titania's Schooss, welche — Mondferne? Nein, Nebelsternen-Ferne! Und die Parallaxe gar zwischen Sir Tophas' und Claus Zettel's Erwachen! Diese zu bestimmen hat die Astronomie nicht Trillionen Meilen genug. Der komischste Spass, zu dem sich Sir Tophas' Eselshumor emporschwingt, ist die Bitte an die drei Burschen, sich für ihn bei seiner Venus zu verwenden.[3])

Actus Tertii Scena quarta, lang wie Dipsas Nase, mit der Länge ihres Kinnes multiplicirt, und zur Länge von Sir Tophas beiden Ohren addirt, führt Endimion's längst vergessenen Freund, Eumenides, auf seiner Entdeckungsreise nach einem Weckemittel, für des vor einer Weile entschlafenen Endimion, nun miteins zwanzigjährigen Schlaf, mit einem Greise, Namens „Greis" (Geron), der Hexe Dipsas zauberkundigem Gatten, zusammen, der ihm eine Quelle nachweist, welche die Eigenschaft besitzt, dass Derjenige, der ihr bis auf den Grund sieht, eo ipso das Heilmittel gegen jede Art von Uebeln entdeckt hat.[4]) Den Grund der Quelle zu erblicken, gelinge aber Jedem, der aufrichtige Liebesthränen in die Quelle weine. Alle, die es bisher versucht, machten das Wasser nur trüber. Eumenides weint Probe und

---

1) Dar. I thinke he doth it becase he would not pay me my board wages.

2) Here snores Tophas,
The amorous asse
Who loves Dipsas,
With face so sweet
Nose and chinne meet.

3) Top. If there remains any pitie in you, plead for me to Dipsas.

4) For who so clearly see the bottome of this fountaine, shall have remedie for any thing.

ruft: „Herrgott und Vater, ich seh' deutlich den Grund!"[1]) Da bemerkt er die Inschrift am Brunnenrande: „Eine einzige Frage ist gestattet und nur über einen einzigen Gegenstand".[2]) Nun entspinnt sich in Eumenides' Brust ein Kampf auf Leben und Tod zwischen seiner Liebe zu der gleichfalls für uns und das Stück verschollenen Hofdame, Semele, und seiner Freundschaft für Endimion, der sich im Nu um 20 Jahre älter geschlafen. Greis Geron spricht dem Eumenides zu, in einer von Antithesen, Euphuismen, vergleichend anatomischen Witzen und mythologisch pathologischen Vergleichen zwischen Liebe und Freundschaft überfliessenden, randlosen Brunnen-, rand- und band-, und grund- und bodenlosen Quellenrede, sich für die Freundschaft zu entscheiden. Eumenides befolgt den Rath. Siehe, da erscheint an einem Pfeiler eine zweite Inschrift: „Wenn Diejenige, deren Gestalt von allen denkbaren Gestalten die vollkommenste und alles Maass übertreffende ist, die allzeit einzig Eine, und doch niemals dieselbige; die eine Unbeständige und dennoch nicht Wankende[3]) — Wenn dieses Wunder von entgegengesetzten Eigenschaften und einander aufhebenden Antithesen und Euphuismen hingeht und den Endimion im Schlafe küsst, alsdann wird er aufstehen, sonst nimmer".[4]) Dass dieser Ausbund von allen denkbaren, sich gegenseitig ausschliessenden Vollkommenheiten Cynthia ist, liegt auf der flachen Hand. Was Greis Geron noch für Privat-Anliegen an Cynthia auf dem Herzen hat, das schüttet er in Eumenides' patentirten Freundschaftsbusen, auf dem Wege, im Zwischenact vom dritten zum vierten Act, aus. Wie ein solcher Kampf zwischen Liebe und Freundschaft, als Komödienmotiv, mit aller Kunstmeisterschaft und poetisch heiterer, herzerfreuender Bewältigung durchgeführt wird, — Das aus dem „Kaufmann von Venedig" vorzuschauen, Das freilich

1) Father, I plainly see the bottome.

2) „Aske one for all, and but one thing at all".

3) — always she yet never the same, still inconstant, yet never wavering.

4) — „When she whose figure of all is the perfectest, and never to be measured: always one, yet never the same: still inconstant, yet never wavering: shall come and kiss Endimion in his sleepe, he shall then rise, else never".

liegt über dem Horizont von Greis Geron's Zukunftskunde; Sirius-Weiten, Milchstrassenfernen hoch; so hoch wie der hellste unter den 3000 von Herschel entdeckten Nebelflecken; wie der im Gürtel der Andromeda, und nächst diesem der grösste: der im Schwerte des Orion. Da mag der Mann im Monde zusehen, wie weit er mit seiner Cynthia reicht, und die Distanz berechnen, die zwischen seinem Hund und dem Hundsstern liegt, um vorläufig noch von den Sonnensystemen zu schweigen, in welche sich die Shakspeare'schen Tragödien- und Komödien-Galaxen unserem Teleskope auflösen werden.

Von der Höhe dieses gelungenen Versuchs, auf den Flügeln des Euphuismus, bis in die Nebelregionen der 'Astronomy of Wit' uns emporzuschwingen, können wir mit geschärftem, und von Sternennebellicht gestärktem Auge den mythologischen Kuss erspähen, womit Cynthia den im vierten und fünften Act bereits zum schlohweissen Wackelgreis geschlafenen Endimion nicht nur erwecken, sondern auch verjüngen wird. Wir fliegen mit den Blicken über die Scene des vierten Actes hin. Zunächst über die zwischen Tellus und ihrem verliebten Festungscommandanten, Lord Corites gewechselten Gespräche, den sie fortfährt mit ihrer auf Endimion sich spitzenden Sticknadel zu sticheln, welche, anstatt ihrer Strafaufgabe gemäss, historische und mythologische Bilderbeispiele bestrafter Plapperzungen am Webestuhl zu sticken, lauter süsse Endimiongesichter in's Nesseltuch wirkt.[1]) Das Stichblatt aber für ihr Nadelzünglein und ihre Zungennadel ist ihres zärtlichen Kerkermeisters bittersüsses Gesicht. Wir streifen auch des Burschen Epiton, den beiden Pagen vorgeklagten Aerger über seines Herrn, Sir Tophas', Contrastschlaf zu Endimion's seinem, und über den ihm auferlegten Gang nach der Zauberquelle, in die auch Tophas einige Mullen Contrastthränen weinen möchte[2]) — Wir streifen Epiton's von uns getheilten Aerger ebenfalls nur mit einem flüchtigen, und doch zugleich unsagbar ob dieser ledernen Erfindungen und Spässe, dieser büffel- und rhinoceroshäutigen Rüpelscherze gelangweilten Blick. An die hinzutretenden

1) Tel. Thou wart commandet to wear the stories and poetries wherein were shewed both examples and punishments of tatling tongues, and than hast only embrodered the sweet face of Endimion.

2) Epi. He is resolved to weepe sume three or foure palefals. . .

Wächter mit ihrem Constable schielen wir, lediglich um des Hinblickes auf den Constable Holzapfel, in „Viel Lärm um Nichts", willen, vorbei, der auf Lyly's Constable schmeckt, wie Ananas auf Holzäpfel, und vielleicht doch — o Wunder! — aus einem Kern von Lyly's Holzapfel zu einer solchen Paradiesfrucht des köstlichsten Constable-Humors reifte! Mit gleichem Rücksichtsseitenblicke gleiten wir über die nächste Scene hin, wo Corites, der, auf Tellus' Wunsch, ihr den schlafenden Endimion zutragen soll, und damit so wenig zustande kommt, als sollt' er einen schlafenden Elephanten aufnehmen und davontragen. Solch ein elephantenschwerer Schlaf liegt dem zum Greisenskelet soporificirten Endimion in den Gliedern! Bei dem Ringkampfe von Corites' Liebe für Tellus mit Endimion's, in einen nunmehr vierzigjährigen, und mindestens eben so viele Centner Blei schweren Todesschlaf eingesargten Leibe, wird der verliebte Lord-Kerkervogt von einer Schaar Feen (Fairies), überrascht, die mit ihm ein Probezwicken zu Falstaff's lustiger Elfenkneifscene am Schluss der 'Merry Wives' anstellen, mit Rundtanz und Gesang, wie die mock-fairies um den fetten, hirschgeweiheten Ritter einen Zwickreigen singen und springen. Nur kneifen Lyly's Feen ihr Opfer, wider alle Naturgesetze des Blau- und Schwarzzwickens, in tiefen Schlaf, damit er nicht schaue, was „die Königin der Sterne", Cynthia nämlich, beginnen mag.[1]) Küssen hierauf den Endimion und entfernen sich.[2])

1) (The fairies daunce, and with a song pinch him, and hee falleth asleepe). Song by Fairies:

Omnes.

Pinch him, pinch him, blacke and blue,
Sawcie mortalls must not view
What the Queene of Stars is doing
Nor pry into our fairy woing.

1. Fairy. Pinch him blue,

2) (they kisse Endimion and depart)

4. Fairie.

Kisse Endimion, kisse his eyes,
Then to our midnight heidegyes
Küsst ihm, küsst die Augen fein,
Dann zum Mittnacht-Ringel-Reih'n.

Wieder ein Paar Contrastschläfer: Corites neben Endimion! Umringt von Cynthia's Hof, mit Cynthia an der Spitze, Floscula, Semele. Verschiedene Hofherren, darunter zwei entbotene Zauberer, Pythagoras aus Griechenland und Gyptes aus Aegypten. Während der griechische und der ägyptische Magier vor Endimion's Schlafleiche wie verloren dastehen, und suchend nach ihrem verlorenen Latein, mit dem sie zu Ende, starren ihre Hofherrlichkeiten, Cynthia's Lords, ihren schwarz und blau gezwickten und mehr einem Pardel[1]), als einem Lord Oberkerkermeister ähnlichen Genossen, Edimion's Schlafkameraden, den Corites, staunend an. Welches Erwachen aber salon- und hofgemässer, salon- und hoffähiger: des Corites, als gefleckter Pardel, oder Zettels, als Schoossesel der Feenkönigin, — darüber

---

2. Fairy. And pinch him blacke.
etc.

Alle:

Zwickt ihn, zwickt ihn schwarz und blau,
Dass er frech, ein Mensch, nicht schau',
Was die Sternenkönigin schafft,
Und nicht Feenhuld begafft.

1. Fee. Zwickt ihn blau,
2. — Und zwickt ihn schwarz.
u. s. w.

Fallstaff's Feenkönigin und Feen singen:

„Umringt ihn Feen! mit spöttischen Versen plackt ihn,
Und wie ihr ihm vorbeischwebt, kneipt im Takt ihn!

— — — — — — — — — — — — — — —

Kneipt ihn Elfen nach der Reih
Kneipt ihn für die Büberei.
u. s. w.

Greene's „Emporkömmlings-Krähe" — freilich schmückte sie sich mit seinen und seiner Genossen Federn, aber, unterm Schmücken, verwandeln sich erst die Federn aus Krähen- in Pfauenfedern.

„About him, Fairies; sing a scornful rhyme,
And as you trip, still pinch him to your time.
Pinch him, Fairies, mutually,
Pinch him for his villany.
etc.

(Merr. Wiv. V. 5.)

1) Cynth. But whom have we here, is it not Corites?
Zoutes (Lord). It is but more like a leopard than a man.

mögen die zwei von Cynthia verschriebenen Magier, Pythagoras und Gyptes befinden. Der vierte Act meldet schliesslich nur so viel, dass Lord Corites, nachdem er sein inzwischen mit Tellus erlebtes Abenteuer der Mondkönigin, Cynthia, und ihrem Hofe mitgetheilt, von Cynthia wieder in seine vorige Gestalt zurückverwandelt wird, und mit einem blauen Auge gelinden Verweises davonkommt, dem einzigen blauen Fleck, den er von den blue and black-pinches behält. Was Endimion's Erwachen anbelangt, so ist der von Cynthia nochmals befragte griechische Zauberer Pythagoras nun vollends mit seinem Latein am Ende aller Enden, da er auf natürliche Magie graduirt hat, die mit widernatürlich künstlichen Fällen von Zauberschlaf, wie hier einer vorliegt, nichts zu schaffen hat. [1]) Für den Aegyptier Gyptes giebt es nur Ein Weckmittel für Endimion: nämlich Die todtzuschlagen, die den Schlaf verschuldet. [2]) Da muss denn, der Oberzauberer, der Archimagus, der alle Zauberknoten löst, der fünfte Act aushelfen!

Das besorgt denn auch Actus Quintus auf's Tüpfelchen.

Eumenides ist zurückgekehrt mit der Zauberquelle in der Tasche, Cynthia giebt dem Endimion den ihr von Ovid schon an der Wiege gesungenen Erweckungskuss. Endimion erwacht aus dem bleiernen Schlaf, worin mit ihm zugleich das Stück begraben lag. Von Eumenides liebkosungsvoll bei seinem Namen angerufen, besinnt sich Endimion, den Sandmann unvordenklichen Todesschlafes sich aus den Augen wischend, kaum seines ohne Ypsilon geschriebenen Namens [3]), noch halbverschlafen in lallendes Staunen ob seinem ergrauten Kopf verloren; wogegen Claus Zettel, aus dem Schlaf erwachend, seinen mittlerweile ergrauten Schädel so ergötzlich naiv gar nicht merkt und als angeborenen und selbstverständlichen Graukopf auf sich beruhen lässt. Auf's Zärtlichste, so zärtlich, wie nur Titania ihren grauköpfigen Endimion, begrüsst den ihrigen [4]) die Mondfee, Cynthia.

---

1) Pyth. Madam, it is impossible to yeild reason for things that happen not in compasse of nature. It is most certaine, that some strange enchantment has bound all his senses.

2) Gypt. — no power can end it, till she die, that did it.

3) End. Endimion? I call to mind such a name.

4) Cynth. Endimion, speake sweet Endimion, knowest thou not Cynthia?

Bei diesem Anruf schmilzt Endimion's welkes Greisenfleisch vor Wonne und löst sich auf in einen Mondthau, doch immer noch schlafträumerisch: versunken in Erstaunen ob seiner in einer einzigen Nacht mit ihm vorgegangenen Verwandlung. „In einer Nacht?“ — beschreit ihn Eumenides — „Vierzig Jahre hast Du hier geschlafen“ [1]), närrischer Kerl! praeter propter 1460 Nächte, die Stunden, Minuten und Secunden gar nicht gerechnet. Endimion kann sich schlechterdings nicht aus dem Zweifel ermuntern, ob das sein Leib. [2]) Und nun erzählt er noch des Lange und Breite was er Alles im Schlafe erlebt und geschaut: Vom dumb show im ersten Act, woran kein Mensch mehr denkt; jenem — wisst Ihr noch? — jenem über das erklärende Licht gestülpten allegorischen Scheffel, den Endimion nun von allen Seiten beleuchtet; umständlichst die Bedeutung jedes einzelnen Bestandstückes commentirend; die von Dolch und Spiegel; vom alten Mann und dem Buch mit drei Blättern, dessen Blätterzahl sich Lyly's Komödie „der Mann im Monde“ leider nicht zum Vorbilde nahm. Und was auf jedem Blatte des dreiblättrigen Bilderbuchs gemalt stand: Auf jedem eine allegorische Höllengrazie: Undankbarkeit (Ingratitude), Verrätherei (Treacherie) und Scheelsucht (Envie) und was für Kleider sie anhatten, und wie sie aussahen, und was der Salbaderei mehr — geschildert auf's Haar. Merkt aber nicht, noch irgend eine Person in dem ihn umringenden Hofzirkel, welches Licht zugleich sein Scheffel-Licht auf ihn selbst, den Endimion, und den ganzen Hof wirft, und welches auf die Haupt- und Mittelfigur, Mondkönigin Cynthia! Und welches Licht auf jedes Blatt der, in Fairholt's

---

1) End. O heavens, whom do I behold, faire Cynthia, divine Cynthia.
Cynt. I am Cynthia, and thou Endimion.
End. Endimion, what do I heare? What a gray head? hollow eyes? Withered body? decayed limbes? and all in one night?
Eum. One night? thou hast heere slept fortie years.

2) End. — but that this should be my bodie I doubt.
Lear, aus dem Wahnsinnsschlummer erwachend, hegt ähnliche Zweifel: „I will not swear, these are my hands . . . yet I am doubtful“ (A. IV. Sc. VII.). Käsemilben, Infusorien von zufälligen Motiven lichtet ein Hauch dieser schöpferischen Götterkraft zu Milchstrassen, zu Sternenhimmeln von Gedanken, zu Sonnenwelten poetischer Herrlichkeiten!

Ausgabe, 85 Seiten starken Komödie, deren Held und Mann im Mond Endimion ist! Und welches Licht unterm Scheffel seine das 'dumb show' im Transparentglanze der abgeschmacktesten Albernheit leuchten lassende Erklärung auf den Hofdichter selbst wirft!

Stülpen wir nur rasch den dumb show-Scheffel über den fünften Act und dessen noch rückständige Scene. Ueber die Hexe Dipsas, die böse Sieben, die ihrem Manne „Geron" die Ehe zur Hölle auf Erden gemacht, ihn in die Einöde getrieben, wo er, als Zauberbrunnenarzt, eine so gute Praxis hatte, und nun, als Lalenburger „Zwölfesel", aus Sehnsucht nach seiner bösen Sieben, in die Ehehölle zurückkehrt. Hurtig auch die übrigen Paare unter die Scheffel-Haube gebracht! Lauter Zwangsehen, von Cynthia, kraft ihrer Mondgötterschaft, gestiftet: Tellus wird mit Corites; Semele mit Eumenides, Sir Tophas mit der Hexenmagd, Bagoa, in's Ehejoch gekoppelt. Nur Endimion, der Mann im Monde, erklärt sich zum freiwilligen Junggesell im Monde, glückselig, seine über Liebes- und Eheglück erhabene Mondjungfrau, nach wie vor, anbeten zu dürfen [1]), deren Huldblick sein Wonnemond, sein Honigmond, sein honey-moon. Der Huldblick gewinnt in Cynthia's beseligender Versicherung Gestalt und Ausdruck: „Endimion, diese Deine rühmliche Ehrfurchtsscheu soll gleichwohl auf den Namen „Liebe" getauft werden, und mein Lohn dafür sey: huldvolle Gunst, „favour". [2]) Bei diesem Wort kommt der unzertrennliche Gefährte des Mannes im Monde, das neben ihm stehende Symbol seiner Liebestreue, kommt der Hund im Monde in ein pupperiges Wonnetänzeln, von dem süssesten Seligkeitszittern durchrieselt, das zuerst als leises Wippen mit dem Schweife zum Ausdruck kommt, allmälich in das freudigste Wedeln mit beschleunigtem Tempo übergeht,

---

1) End. The time was, madame, and is, and ever shall be that I honoured your highness above all the world; but to stretch it so farre as to call it love, I never durst. There hath none pleased mine eye but Cynthia; none possessed my heart, but Cynthia. I have forsaken all other fortunes to follow. Cynthia, and here I stand ready to die if it please Cynthia.

2) Cynthia. Endimion, this honourable respect of thine shall be christened love in thee, and my reward for it favour.

und zuletzt einen Hundewonnegrad erreicht, dass der Mondmops nach der Schweifspitze schnappt und sich eine Viertelstunde lang im Kreise herumdreht, zugleich ein dumb show allegorisch ausführend, das auf ein ähnliches von Endimion, seinem Herrn, begonnenes Spiel deutet, welcher ebenfalls durch seine an Cynthia vorhin abgegebene Erklärung in seinen Anfang zurückkehrt, einen ähnlichen Kreislauf, wie sein Hund, beschreibend.

Um die zwei weisen Magier, den Pythagoras und Gyptes, nicht zu vergessen, sei schliesslich noch bemerkt, dass sie, von dem Auskehrtanze des Mondhündchens, mit dem Schweifende im Maul, hoch erbaut, vor Cynthia und dem ganzen Hof die feierlichste Erklärung abgeben, dass sie es für ihr höchstes Glück betrachten würden, wenn sie sich zu lebenslänglichen Hofmagiern schwören dürften. Pythagoras versichert auf sein Ehrenwort: er möchte lieber zehn Jahre an Cynthia's Hof zubringen, als eine Stunde in Griechenland. Der ägyptische Zauberer und Philosoph Gyptes geht noch weiter, und betheuert, Cynthia's Anblick ziehe er dem Besitze von ganz Aegypten vor.[1] Israeli und Derby wären anderer Ansicht, ohne ihrer vollkommenen Hofwürdigkeit, als Hofmänner, etwas zu vergeben, und bei aller Ueberzeugung, dass sie auch, eintretenden Falles, als Männer im Monde vor dem Riss ständen. Ja, weil sie diese Männer sind und wären, würden sie als Engländer for ever, und unbedingte Cynthia-Verehrer, gerade, den Spiess des ägyptischen Magiers in der Hand, hinsichtlich des Besitzes von Aegypten, und zwar mit Cynthia's voller, freudiger Zustimmung, umkehren. Cynthia selbst würde sich für diesen Besitz mit dem grössten Vergnügen ganz und gar in Mondblicke auflösen, in so viel Mondblicke als es Sterne am Himmel giebt. Vier Millionen Pfund Vollmondblicke würde Cynthia dem Aegyptier mit Freuden gewähren, könnte sie ihm sein Halbmondland abluchsen, und ihrem Vollmond-Insellande zublinzeln. Ist doch der Weg dazu durch den, mithülfe heimlicher Wechselblicke, in Englands Tasche gespielten Suez-Canal gebahnt!

---

1) Pyth. I had rather in Cynthias court spend ten yeares, than in Greece one hour.

Gyptes. And I choise rather to live by the sight of Cynthia, then by the possessing of all Egypt.

War das Gold und Silber, das die Israeliten, bei ihrem Auszug aus Aegypten, mitgehen hiessen, zum mitnehmen: so ist für ihren Namens- und Geschäftserben Aegypten selber um so mehr zum mitnehmen. Für das von den Vorvätern ausgeführte Gold, warum sollten sich die Enkel nicht ganz Mizraim, wie man in Berlin sagt, — „kofen“? Das reellste und zugleich glänzendste Actiengeschäft, das nur in unserer hochherrlichen, glorreichen Cultur-Kampf-Gründer-Epoche konnte abgeschlossen werden. Der Franzose ist über dem Löffel barbiert und kratzt sich hinter den ultramontanen Ohren. Diese bedecken aber alle Schlappen, nur sich selber nicht; wachsen vielmehr zusehends täglich um einige Zoll, bis sie zu den Schwingen des Napoleonischen Adlers sich entwickelt, als welcher die Grande Nation, unter Einen riesigen Jesuitenhut, ihr Sturmdach, gebracht, vaticanische Revanche-Blitze schleudern, und Alles wieder hereinholen wird; Elsass-Lothringen; das Solo auf der ersten Geige, im Europäischen Concert; den Vorschieberiegel zwischen West- und Ostindien: den Suez-Canal sammt dem Vorlegeschloss dazu, dem Nildelta; kurz alle Federn wiederbekommen wird, die der von Läusen zerfressene imperiale Adler in der Mauser verloren. — „Alle Plagen Aegyptens in dem Einen Jesuitenhut, Deinem dermaligen Fortunatus-Wunschhütlein — vereinigt haben wirst — dummer Teufel!“ — brümmelt der Panslawismus in den Kosakenbart, aus dem linken Kalmücken-Aeuglein auf den loyolasirten, der grande nation im Leibe steckenden grand-diable einen giftigen Basiliskenblick, und einen noch giftigern auf den Nachbar jenseits des Aermel-Canals werfend, der nun auch den Suez-Canal in seinen, Meere und Inseln bergenden Canal-Aermel, geschoben. „Der Tanz aber, wenn ich erst mit einer aus den neuannectirten asiatischen Provinzen, und dazu noch aus den Rückenriemen des „kranken Mannes“, aus Konstantinopel, dem Bosporus, den Dardanellen und dem schwarzen Meer gedrehten Knute dem falschen Albion die Dekan-Halbinsel, den Suez-Canal und die Nil-Actien aus dem Aermel gefuchtelt — der Tanz!“ — Auf den Tanz — lacht sich Albion in's Aermel-Fäustchen — auf den Tanz kann ich es nun ankommen lassen. Wir wollen sehen, welche Schnabelschuhe flotter tanzen, die meiner oder Deiner Flotten; und welcher Fiedelbogen lustiger aufspielt: mein Suez-Canälchen, oder deine

Knute!" Und trällert, mit den Händen in den Matrosen-Hosentaschen klimpernd und dazu tänzelnd:

„Suez-Canälchen, wie schmeckst Du so süsse,
Süsser als ein Stängelchen Zucker-Candise.
Verbeisst den Aerger, ob's Euch auch verdriesse,
Verschluck die Galle, Türk, Franzos, Kirgise.
Suez ist süss, ich wills geniessen.
Halbmond verstecke Dich dazu!
Franzos, Kosak, ich lass euch grüssen.
Bleibt mir gewogen; Sam auch Du.
Und sollt es Euch zu sehen verdriessen,
Ei so macht die Augen zu!

Keine Bange! ruft daher auch Lyly's Epilogue der erhabenen Cynthia zu: „Grossmächtige, furchtgebietende Herrscherin! Die Bösgesinnten, die uns mit ihren Drohungen zu überrumpeln suchten, spannen unsere Gedanken nur straffer an, und machen sie nur sturmfester, wettertrotziger und kühner". [1]) Keine Bange! ruft auch unser Epilog zur Endimion-Analyse den Uebelgesinnten zu, die ihr, wegen der beständigen Schläge über die Stränge aufsässig seid, und weil sie vollends nun noch hinterdrein mit dem letzten Schlag über die schon an sich so lange Schnur mit ihrem Suez-Epilog sich in die Stränge verwickelt. Wie denn zum Kukuk verwickelt? Gab uns der ägyptische Magier, Gyptes, den Epilog nicht selbst unter den Fuss? Müsste Lyly's Mann im Monde nicht, wie sein Epilogue, der furchtbarlich mächtigen Cynthia, in seines und des Dichters Namen, Herz und Hände zu Füssen legt [2]), von rechtswegen nicht auch unserm Epilog dieselbe Huldigung erweisen, der in die gedankenlose Cynthia-Anbetungs-Hofkomödie, deren Held er ist, eine Cynthia-Prophetie, wie Ben Jonson's Epilog in Sh's. Henry VIII., hinein epilogisirte, dessen Fülle an Gedanken und Charakteren von historischem Mark und poetisch dramatischer Wucht und Pathosstärke eines solchen Anhängsels sich entbrechen konnte. Die in Lyly's 'Endimion' von unserem Epilog dagegen gehauchte Weissagung ist das Licht hinter dem flachen rohgetünchten Transparent, dessen Figuren er doch in scheinbar verschmolzenen und harmonischen Farben

---

1) Dread soveraigne the malicious that seeke to overthrow us with treats doe but stiffen our thoughts and make them sturdier in stormes.

2) lay both our hearts and hands.

hervortreten lässt, und zu einem verständlichen Bilde gruppirt. Wir dürfen nun in der Heilzauberquelle, die der Greis Geron in der Wüste, behufs Endimion's Erweckung aus dem Schlafe, nachweist, das Vordeutungsbild der Heilgewässer erblicken, deren Wunderkraft, dank der Vermittelung des gegenwärtig in der ägyptischen Einöde hausenden, und wie jener Geron von der Hexe Dipsas, so von der schlimmsten aller bösen Sieben, von der Hexe Geldklemme gebannten und bedrängten Greises, wohl einst auch England aus seinem vierzigjährigen politischen Endimionschlaf, der es zum thatensiechen Greise ausgemergelt, erwecken wird.

Dass wir doch in der Lage wären, in Lyly's zweite Hofkomödie,

Campaspe,

auch einen Zusammenhangsgedanken, einen Odem von Compositionsverstand zu hauchen! In scheinbarem Vortheil gegen die, halb aus mythologischen, halb aus Natur-Allegorien gepinselten Arabesken der Endimionkomödie, verkehrt das Campaspe-Hofspiel doch mindestens mit historischen Figuren, oder doch mit historischen Personen-Namen. Dagegen steht dasselbe gegen den „Endimion" hinsichtlich alles Dramatischen: Verbindung der ins Spiel gesetzten Figuren zu einer Haupthandlung; stetiger Fortgang, Fabel und Fabelmoral, Gliederung und Beseelung der Theile zu einem lebendigen Ganzen, hinter jenem weit zurück, das sich doch als eine Art von Durchführung des einzigen das Hofwesen erfüllenden Gedanken giebt: Herrscher-Vergötterung, und des in dieser Adoration und dem Ausfluss derselben: in der Gnadengunst, sich einzig sonnenden Glückseligkeitsgefühls der Hof-Creatur. An Lyly's „Endimion" durch die der damaligen Conjunctur am englischen Hofe entsprechend gefärbte Schattirung von sacrosanct demuthsvoll galanter Liebeshuldigung für eine classisch-gelehrte „Maiden-Queen" veranschaulicht; eine Cythia-Pallas der „Selbst-Idolatrie" [1]), deren Endimion-Mignon, als Mann im Monde, sich zugleich als Schulmann zu bewähren hat, als gelehrtes Haupt, symbolisirt in dem der Mondgöttin heiligen Weissageesel, auf welchen wieder die an

1) — — the romantic self-idolatry (der Königin Elisabeth), her infirmity of poetical susceptibility; her avidity of poignant flatteries on her beauty, her chastity, and even on her verse".

D. Israeli a. a. O. Vol. II. p. 379.

den Nachtlampen, als Trägern der stillen Nachtflammen und Erleuchtung, deren Beschützerin die keusche Selene ist, angebrachten Eselsköpfe deuten, wie noch vorhandene Antiken zeigen. [1])

Die Personen. in der Komödie Campaspe sind nun zwar keine Personificationen und allegorische Masken von Hofherrn und Damen, sondern stellen wirkliche Geschichtsmenschen, gleichsam historische Rebus dar, bringen es aber doch nur zu Dialogen und aneinandergereihten Scenen, die sich zu keinem ganzen vollen Stücke verwickeln und entwickeln; nicht einmal in der Weise, wie jener russische Kautschuk-Mann, der die Gliedmaassen polypartig durcheinandersteckt, so dass die Fussspitzen zum Munde, und die Fingerspitzen am entgegengesetzten Pole heraushängen: ein Emblem seines riesigen Vaterlandes, dessen Einheit an seinen beiden, einen Monddurchmesser auseinanderliegenden Polen in ähnlicher Weise sich darstellt, und in gleichem Sinne Hand und Fuss hat. In Lyly's Campaspe werden aber die Personen nur durch den Faden der stadt- und landläufigen Fabel von Alexander des Grossen Resignirung auf Campaspe's Besitz, zugunsten des Malers Apelles, mit einander verbunden, wie etwa die durch Münchhausen's mit dem Köder verschluckte Schnur zusammengehaltene Reihe Enten. Der Köder an der Schnur ist Alexander's Grossmuth, die eine Scene nach der andern aufschnappt. Die erste, nach Thebens Zerstörung, in Athen spielende Scene verschluckt natürlich den Köder zuerst, inform eines Dialogs der Alexander's an den kriegsgefangenen Thebanischen Frauen, Timoclea und Campaspe, zu Campaspe's besondererBeruhigung, geübte Grossmuth feiert, deren einziger Seelenwunsch ist, dass

1) Vgl. Creuzer Symb. Bd. 3 S. 211, 2. Ausg. Des Bacchus weissagender Esel liess sich mit Priapus in einen philologisch gelehrten Streit über die Etymologie des Wortes „Phallos" ein, wurde von Priap in der, Philologen-Disputen eingenthümlichen Hitze des Kampfes getödtet und von Bacchus unter die Sterne versetzt. (Hyg.) Um Cynthia's Schwester in der Keuschheit und Jungfräulichkeit hatte Bacchus' oder Silen's durch Beredsamkeit und philologisches Wissen ausgezeichneter Esel ebenfalls hohe Verdienste erworben, indem er die schlafende Vesta vor den Attentaten des unverschämten Priap durch sein lautes Geschrei weckte, wofür er, nach einigen Mythologen, als Retter und Erhalter von Vesta's vestalischer Jungfernschaft, unter die Sterne versetzt ward; modern ausgedrückt, den Himmelsorden mit dem Stern in Brillanten erhielt.

aus der Asche ihrer zerstörten Vaterstadt ihre Jungfernschaft mindestens unversehrt hervorgehe.[1]) Das Grossmuthsklümpchen überliefert die erste Scene der nächsten, am Faden eines zwischen den griechischen Philosophen, Plato, Aristoteles, Anaxarchus, Crates, Chrysippus und Cleanthes, Alexander's Tafelgästen, entsponnenen Streitgespräches über die letzte Ursache in der Natur: nach Plato ein ausserweltlich persönlicher Gott; nach Aristoteles die „natura naturans", dem Anaxarchus beitritt, während sich Crates für Plato's „Deus Optimus Maximus" entscheidet. In das Gespräch mischt sich dann auch Alexander in herablassender Grossmuth mit verschiedenen an die Philosophen gerichteten Fragen, welche von mehr Grossmuth, als Philosophie zeugen, und alle Ursache haben, sich an die grossmüthige Geduld des Lesers und Zuschauers zu wenden.[2]) Den grossen Alexander wurmt eine andere Frage: Warum nämlich von allen zu Tische befohlenen Philosophen Diogenes allein nicht erschienen? König Alexander ist aber grossmüthig genug, den Aerger über Diogenes' Hundeverbissenheit in einer heimlich an Hephästion gestellten Frage zu verbeissen.[3]) Nachdem sich Alexander mit dem Freunde entfernt, tritt Diogenes unter die Philosophen und beisst um sich mit den stumpfgebissenen Diogenes-Anekdoten-Hunds-Zähnen, die er schon im Diogenes Laertius zeigt und fletscht. Doch lässt der Biss, mit dem er den Plato und den ersten Act abfertigt, auf einen noch rüstigen Reisszahn schliessen. Plato stichelt auf Diogenes' Bissigkeit, auf die der Cyniker so stolz sey, wie Andere ihren Ruhm in der Tugend suchen. Worauf ihm Diogenes dient: Plato setze eine so grosse Ehre darein, ein hoffähiger Philosoph zu scheinen, als Andere, die Hofleute sind, sich schämen, für Philosophen zu gelten.[4])

---

1) Camp. I hope it shall be no miserable thing to be a virgin. For if he (Alex.) save our honours, it is more then to restore our gods.

2) So z. B. legt Alex. dem Aristoteles die Frage vor: „Wie ein Mensch für einen Gott gelten könne?" (how should a man be thought a god?) Arist. „Wenn er Etwas thut, was einem Menschen zu vollbringen unmöglich ist" (In doing a thing impossible for a man).

3) Alex. But I much mervaile Diogenes should bee so dogged.

4) Plato. Thou takest as great pride to be peevish, as others to be vertnous.

Hätte der Dichter von Campaspe selbst mehr vom Cyniker, als vom blossen Court-like-dog in sich verspürt, würde er in Diogenes dem „Hund" eine Contrastfigur zum Hund des Mannes im Monde gezeichnet haben, die vielleicht dem Cyniker Epimanthus in Shakspeare's 'Timon' könnte ebenbürtig erscheinen. Sein Diogenes aber ist nichts weiter, als der, wie ein „bunter Hund", bekannte Anekdoten-Diogenes in Scene gesetzt. So schliesst jenes „Geh' mir aus der Sonne"-Gespräch zwischen Alexander und Diogenes in der Tonne, den zweiten Act. Diogenes schnappt nach Anekdoten, wie der zum Tollwerden sich vorbereitende Hund nach Papierschnitzeln jappt. Das vollbringt Diogenes abwechselnd mit Enten-Scenen, die den am Anekdoten-Faden von Alexander's Grossmuth hängenden Köder aufschnappen und einander übermitteln: dies wiederum abwechselnd mit den Apelles- und Campaspe-Scenen, beim Portraitiren der schönen Thebanerin für den grossmüthigen Alexander, wobei der verliebte Maler mit der Schönen um die Wette nach Euphuismen schnappt; Er, wie der Fliegenschnäpper nach Fliegen; Campaspe, wie die Fliegenfänger-Blume (Dionea muscipola), indem sie ihre Euphuismen mit demselben Liebesinstinct durch die Blume einfängt, wie Dionea muscipola in ihre feinhärigen Stachelblättchen Fliegen einklappt. Diese mit der euphuischen Liebesfliegenklatsche am Pinselstil im Maler-Atelier gepflogenen Gespräche wechseln endlich mit Diener-Rüpelscenen ab, deren Wortführer, die einzigen Vernünftigen, so gescheidt sind, nicht nach Grossmuthsködern, sondern nach wirklichen Brocken; nicht nach Hundebissen, sondern nach Leckerbissen zu schnappen. Das ganze Stück ein Schnappsack voll Abfalls-Brocken von Alexander-Diogenes-Anekdoten. Alexander's Liebesleidenschaft hält Hephästion seinerseits am Grossmuthschnürchen, und reitet sie, wie an der Leine, manège. „Was? ist der Erbe Philipp's zum Unterthan von Campaspe, der Thebanischen Gefangenen, erniedrigt?" [1]) „Willst du die Spindel, wie Hercules, führen, anstatt, wie Achilles, den Speer zu schütteln?"

Diog. And thou as great honour being a philosopher to be thought court-like, as others shame that be courtiers, to be accounted philosophers.

1) Heph. What! is the heir of Philip become the subject of Campaspe, the captive of Thebe?

Wie des Darius Pferd seinem Reiter die gewitterte Krone prophetisch zuwieherte; so wittert Lyly's Hephästion, der Bereiter von Alexander's Grossmuths-Bucephal, den „Speer-Schüttler", im Texte: 'Shake-speare'.[1])

Die Entscheidungs-Anekdote, betreffend die von Alexander heimlich verabredete Schreckmeldung an Apelles: dass seine Malerwerkstatt brenne, führt den Schluss herbei. Apelles ruft erschrocken: „O mir! Wenn Campaspe's Bildniss verbrannt ist! Dann bin ich ein verlorener Mann!" Alexander, lachend vor Grossmuth: „Dein Herz, Pinsel, verliebter! nicht dein Bilderladen brennt."[2]) Und lässt Campaspe kommen, vereinigt die Liebenden und steht da selber brennend in bengalischem Grossmuths-Brillant-Feuer, als Schlussbeleuchtungseffect.

Ausserdem hat Lyly seinem Campaspe-Stück oder Stückwerk noch zwei Prologe und zwei Epiloge, als Lappen vorn und hinten, angeflickt, je einen für das Black-Friar-Theater und für die Vorstellung bei Hofe. Sämmtlich und selbstverständlich voller Euphuismen von erdichteten Verbeispielungen durch historische oder mythologische Namen; so voll falscher erlogener Gleichniss-Citate, wie die Schweife von vier aufgeblasenen Truthähnen voll falscher Pfauenaugen sich spreizen und prahlen. So falschpfauenhaft, wie Phaon in Lyly's dritter Hofkomödie,

Sapho und Phao,

den Venus vom hässlichen alten Färgen, seines Handwerks, zum Hofpfau geschmückt und aufgeputzt, um die pfauenstolze Sapho — hier zur Fürstin von Syrakus gelogen — in Phaon's mock-Pfauenschweif sterbens verliebt zu machen. Die hofpfauisch verlogenste aller Lyly-Komödien. Im 'Endimion' hat doch die Grundfabel eine mythologische Berechtigung; in der 'Campaspe' sind doch die Anekdoten wenigstens historisch überliefert. 'Sapho und Phao' ist von der Schnabelspitze bis zum Schweifrande, von

---

1) Will you handle the spindle with Hercules, when you should shake the speare with Achilles? (Camp. A. II. Sc. II. p. 110.)

2) Apel. Aye mee! if the picture of Campaspe be burnt, I am undone.

Alex. Stay, Apelles, no haste: it is your heart is on fire, not your shop.

den zwei Prologen bis zu den zwei Epilogen hinunter, Humbug. Schon der Fabel nach: ein Wechselbalg in schielender Erfindung, der schönen, ergreifenden und bedeutsamen Sapho-Mythe untergeschoben. Wohl darf der Dichter mit Geschichte und Mythe umspringen, wie es ihm passt; aber ins Unpoetische verhässlichen und entstellen darf er sie nimmermehr, nicht fälschen, seiner falschen und gefälschten Manier zuliebe, um die verunstaltete Fabel, mit seinem unächten Schmuckwerk, seinem faux brillant, seinem faux esprit; mit den Kickerlitzchen seines falschen Hofgeschmacks, seines falschen, von flunkernden Antithesen, frostigen Wortspielereien, aus den Fingern gesogenen Gleichnissen, puppig gleissenden Witzen zu einer dramatischen Hofpagode, einer scenirten Götzenfratze aufzustutzen, mit einem Kopfputz aus falschen Schulzöpfen geflochten, und mit den fein gepulverten Floskeln afterweiser Lehrsprüche gepudert. Phao sucht bei der Sibylle Rath und Hülfe gegen seine Liebespein. Diese Sibylle lügt ihm, aufs unverschämteste allen Sibyllensagen ins Gesicht, die Haut voll, angeblich um ihn durch ihr eigenes Beispiel zu belehren: Phöbus hätte sie als Mädchen geliebt; sie von ihm so viele Lebensjahre erbeten, als sie Sand mit der hohlen Hand aufschöpfen würde. Nach gewährter Bitte, hätte sie dem Gotte den Liebeslohn geweigert. Nun stehe sie freudlos hier, verschrumpft, elend, voll Runzeln, wie Sand am Meere; kurz als leibhaftige Sibylle. Ihr einziger Trost sey die Weisheit, die sie, vermuthlich mit der handvoll Sand zugleich, aus dem Meere geschöpft, und deren Quintessenz in der einzig heilbringenden, dem Phao auf seinen Lebensweg mitgegebenen Lehre enthalten ist: „Sei nicht spröde, wenn dir der Hof gemacht wird“.[1]) Und würzt den Mahnspruch mit Beispielen aus einer sibyllinischen Naturgeschichte, worüber Plinius major, die kumäische Antiquar-Sibylle fabelhafter Notizengeschichten, die Hände über dem Kopf zusammenschlägt.

Sapho, Königin von Syrakus, verliebt in den zum schönen Schiffer umgezauberten Färgen bis über die Haarspitzen, liegt krank vor Liebe zu Bett. Hofdame Eugenua fragt nach dem Sitz ihres Leidens. Sapho zeigt auf den uralten, unvordenklichen Stammsitz

1) Be not coy, when you are courted.

hres Uebels, auf das Herz. Hofdame Eugenua empfiehlt den Phao, ler, neben dem Färgengeschäft, auch Schmierschäferei treibt, in ler Kräuterkunde bewandert ist, und gewiss auch ein Kraut gegen solches Herzleiden kennt. Nun verfällt Sapho in eine Phao-Schwärmerei bis über die Puppen. Phao! und wieder Phao! Nichts wie Phao, mit den obligaten Ausrufungszeichen. „Lasst mir sogleich den Phao kommen!“ [1]) Sinkt in Schlummer, immerfort phantasirend: Phao, Phao! Endlich schläft sie ein. Hofdame Eugenua zieht die Bettvorhänge zu, um ein Gleichniss vom Fisch Gorus zumarkte zu bringen. Ueber den Fisch Gorus, der sie an ihren süssen Schiffer erinnert, erwacht Sapho wieder, und windet und wirft sich, voll wüthiger Liebeslaune, im Bette umher, wie der Fisch Gorus in der Reuse. Hofdame Mileta, Grillparzer's Melissa, fragt die Gebieterin, ob sie nicht eine Tasse Bouillon zur Stärkung wünsche. [2]) Bouillon mit Phaon! girrt Sapho, einen Glutschmachtblick aufschlagend, wie jener im delirium tremens die Spitalsuppe nicht anders schlürfen möchte, als mit, „einem Bittern mang“. Ach, Phao, Haho,' heigh ho! [3]) Sie jagt die Hofdamen aus dem Gemach, um einen weitschweifigen Liebesjammer-Monolog an die Göttin Venus zu richten, wimmelnd von Gleichnissen aus allen Naturreichen. Faselt von einem Kraut, das, je weiter es von der See wächst, desto salziger wäre. Humbug! Sie fabelt sich das Kraut zurecht, nur gleichnisshalber; um ihre Liebesgelüste ins Kraut schulgelehrter Vergleichungs-Citate wachsen zu lassen: „So schmecken meine Begierden desto mehr nach Vernunft, je ausschweifender sie sich von der Vernunft entfernen“. [4])

„Vernunft“ — will sagen: mit taubem Salz geschwängertes Meer von Abgeschmacktheit; ein todtes Meer voll Pech und asphaltisch-widrigem Witzsalz, das nach solchem Leberthran-Meere schmeckt, im Quadrate der Entfernung. Das ist ein Gleichnisswitz, der sich die Krätze giebt, um sich zu jucken. Das ist ein

1) Phao! Phao! oh Phao! let him come presently.

2) Mil. Will you have a little broth to comfort you?

3) Sapho, Heigh ho! O Mileta, helpe to rease mee up.

4) There is a hearbe (not unlike my love) which the further it groweth from the sea, the salter it is; and my desires the more they swarve from reason, the more seeme they reasonable.

Antithesenwitz, der die dramatische Poesie mit uropoetischen Salzen so durchdringt, dass sie vor Uebersalzuug in Fäulniss übergeht, oder sich auflöst in eine Zuckerruhr. Gefühl, Gefühlsausdruck, Leidenschaft, Charakteristik — Eine Pökellake von uropoetisch euphuistischer, — euphuistischer ist das rechte Wort — Versalzung. Auch diesen Salzteufel, diesen hofmännischen Ohnmachtsgeist, trieb der dramatische Heiland aus Stratford on Avon der englischen Bühne aus dem Leibe, das ächte Apostelsalz ihr einflössend das den Witz vom Witze hat; den Witz nämlich, wo im Drama der Witz am Orte ist und schmack- und nahrhaft wirkt, und wie und wann Witz und Humor zu Bestandtheilen poetisch-dramatischer Anregung gedeihen — Witz und Humor, welchen letzteren, wie Lyly in seiner Euphues-Witz-Saturation, Ben Jonson in seinen Stücken benützte, und zwar als in einer Lösung von 'Humours'. in der Mehrzahl, von wässerigen Temperaments-Humoren, die eben auf eine krankhafte Säftemischung deuten; demgemäss denn auch Ben Jonson's humoralpathologische Komödiecharaktere an der Wasser-, Wind- und Trommelsucht der Humore leiden und, von Humoren aufgeschwollen, sich gegenseitig mit der Witz-Lanzette anstechen, und das Wasser und den Wind einander abzapfen. —

Nach dem Monolog ergreift die Euphues- und Euphao's-liebeskranke Sapho ihre Laute und stimmt einen Sang an, der dem Amor alle ihre Liebesqualen an den Hals wünscht[1]) und in A und O, in Phao nämlich, aushallt[2]), den Mileta herbeizuholen schon unterwegs ist. Er ist's! Und gleich mit seinem Heilmittel, wie der Apotheker in Molière's 'Malade imaginaire', bei der Hand. Eigene Situation! Arzt und Kranke am selben Uebel leidend, und Einer des Andern Arzt und Kranker zugleich. Was beginnen sie nun zusammen? Anstatt sich gegenseitig zu heilen, euphuisiren sie über das Heilkräutchen untereinander. Sapho fragt ihn, welches Kraut er für das wirksamste halte? Macht er es nun etwa, wie Molière's Apotheker — in medias res? Ach wo! Er macht sein Heilkräutchen zum Wortspiel, nimmt

---

1) Sapho.

O cruell Love! on thee I lay
My curse . . .

2) As Phao, thou dost me, with thy proud eyes
In thee poor Sapho lives, for thee dies.

dies als Feigenblatt vor den Mund, und giebt das Kräutchen der Kranken — unter den Fuss, die es wieder, als sein Arzt, ihm auf die Spitze der, auf ihren ärztlichen Wunsch, hervorgesteckten Wortspielzunge legt. Zu unserem Verdrusse wirkt Phao's Wortspielkräutchen nur bei einer englischen Sapho. Die griechische, die Lesbische Sapho, mit doppeltem p, die Sappho aus dem ff, hätte das Wortspiel beim Wort genommen, und aus dem Spiele Ernst gemacht. Der Deutsche bringt es nicht einmal zum Wortspiel, das sich im Englischen um die homophonischen zwei Worte 'You', „Ihr" und 'Yew' „Eibe", Baum oder Kraut, dreht. Sapho frägt den Phao: „Doch was denkt Ihr, würde am besten Euer Uebel beseitigen?" — „Yew" (Eibe, ausgesprochen wie You, „Ihr") antwortet Phao. — „Ich?" fragt Sapho — „Nein, Madame" erwidert Phao. — „Yew vom Eibenbaum". „Dann" — versetzt Sapho — „möchte auch ich Yew um so lieber".[1]) Nun habt Ihr's! Das ist hoffähige dramatische Liebessprache einer Sapho, die, allem Anschein nach, aber nur die Maske von Cynthia ist! Dies für einen Lyly das Ewig-Eibische und Ewig-Weibische! Dies macht die Hofkomödie zu einem Aufguss von Eibischthee mit euphuischem, durch Syrup versüsstem Bittersalz! — „Lasst denn" — betont Sapho nochmals — alle weiteren Simples (Heilkräuter) beiseite, ich will simpel Yew (Euch) gebrauchen".[2]) Einen Kranz von abgekochten Eibischblättern um Lyly's Hofdichterhaupt!

In diesen Kranz aber noch ein Zweiglein Nieswurz geschlungen, als besonderer Ehrenzweig für den hirnschelligen Vierten Act, worin Venus selber liebestoll für Phao schwärmt und, auf Cupido's Rath, sich von Volcan sechs Pfeile schneiden lässt. Vier beliebige Bolzen zum Schiessen nach dem Gleichnissschwarm ohne Vergleichungspunkt als schwarzen Treffpunkt. Und

---

1) Sapho. But what do you thinke best for your sighing to take it away?

Phao. Yew, Madame.

Sapho. Mee?

Phao. No Madame, yew of the tree.

Sapho. Then will I love yew the better.

2) Sapho. Therefore all other simples set aside, I will simply use only yew.

zwei von den sechs Pfeilen zu speciellen Zwecken: einen Phao-Bolzen der Unbeständigkeit (shaft of inconstance); und einen Sapho-Bolzen der Verschmähung (arrow of disdaine. Der V. Act ist die amabilis insania des IV., der, als fünfter seine Liebeskettentollheit in sanften Wahnsinn, in gelinde, hoffähige, etikettentolle Delirien aushaucht. Laut Anweisung von Venus, drückt Cupido den mit Turteltaubenfedern beschwingten, aber in Tigerblut getauchten Pfeil auf Sapho ab [1], die Augenblicks Verachtung und Widerwillen gegen Phao empfindet. Gönnt aber diesen doch nicht der Venus und kriegt den kleinen Cupido, mit Liebkosungen, Zuckerwerk und Knackmandeln, die ihm Sapho auf ihrem Schooss in den Mund schiebt, so weit herum, dass er den zweiten mit Phönixfedern beflügelten und mit einem Adlerschnabel beschlagenen Bolzen [2]) auf Phao abschiesst, infolge dessen Phao einen Abscheu gegen Venus fasst, den auch gleich Cupido theilt, indem er, seine Mutter, die Liebesgöttin, von sich stossend, nun Sapho, als seine erwählte Herzensmutter, in die Arme schliesst [3]) und ihr seine Pfeile übergiebt. Sapho erklärt Venus rundweg für abgesetzt, und dass sie selbst, Sapho, das Amt der Liebesgöttin übernehme und als Beschützerin der ehrbaren hoffähigen Liebe führen werde mit Cupido's Zustimmung. [4]) So abgeschmackt und widersinnig die Scene ist, so möchte sie doch, unter allen Lyly'schen Komödienscenen, als die im Ausdruck und in der dialogischen Führung natürlichste, von euphuischen Künsteleien freiste und durch eine gewisse, dank Cupido's naiver Keckheit, gesunde Frische und Anmuth sich empfehlen.

Am schlimmsten fährt Phao. Mit seinem doppelten Bolzen,

---

1) the feathers are of a Turtle, but dipped in the blood of a Tigresse; draw this up in close to the head at Sapho, that she may despise where now she cloates. (V. 1)

2) This arrow is feathered with the Phoenix wing, and headed with an Eagles bill.

3) Cupid. I will be Sapho's sonne.

4) Sapho.

Venus — You are not worthy to bee the ladie of love..
Shall not I be on earth the goddess of affections?

Cupid. Yes.

dem Bolzen der Sapho-Liebe, und dem der Venus-Verabscheuung, im Herzen, klagt er in der letzten Scene der Sibylle sein Elend, die ihm, als Heilmittel, Luftveränderung, Auswanderung vorschlägt. Phao geht darauf ein, und sagt der Sibylle und zugleich der Insel Sicilien „Farewell". [1]) Wir aber sagen es ihm, und zugleich dem Lyly und dessen noch rückständigen Hofkomödien, bei denen wir, aus Höflichkeitsrücksichten, nur noch rasch ein Karte p. p. c. abgeben. Die Abschiedsworte an jede derselben sollen nicht mehr Raum einnehmen, als eine Abschiedskarte.

Mydas. Played before the Queenes Majestie upon twelfe Day at night by the Childern of Pauls. 6. Jan. 1590—1. Die Midas-Fabel mit den Modificationen in Scene gesetzt, welche einem Hofdramatiker sein Amt auferlegt, wie der Prolog sich ausdrückt; die Mythe wird aufgetischt als ein 'mingle-mangle', ein ‚Hodge-podge', ein pot pourri, ein Stinktopf, der, für uns, selbst diesen Rang von haute-goût diesen Missduft-Kitzel für mythologisch-classische Hofnasen des Elisabethinischen Hofkreises, verloren. Die von Bacchus dem Könige Midas, für die treffliche Bewirthung, freigestellte Gnadenspende bringt der König von Phrygien vor seinen Staatsrath, und entscheidet sich nach einer lebhaften Debatte über die wünschenswerthesten Gottgeschenke: Liebeshuld, Herrschaft über alle Völker und Allherrschaft des Goldes für den Busenwunsch aller Staats-, Stadt- und Volkswirthe: für Gold, das König Midas bekanntlich, der Fabel zufolge, für seinen Kopf, aus eigener, königlicher Machtvollkommenheit, ohne Staatsrath wählte. Die Hofkomödie bringt es mit sich, dass auch, hinsichtlich der Folgen dieser Wahl: die Aushungerung bei goldenen Schüsseln, deren nur mit den Augen zu verschlingender Inhalt identisch mit den Schüsseln, der ganze phrygische Hof in Mitleidenschaft gezogen wird. Die Hofdamen besonders, König Midas' Tochter, Sophrosina, an der Spitze, die goldene Gänse, Enten, Hammel- und Rinderbraten sich wohl als Schmucksachen oder auch zum Plombiren hohler Zähne gefallen lassen, aber nicht im Magen, wo sie kein Mensch zu sehen bekommt, verwünschen die auri sacra fames und die Mitglieder des Staatsrathes, die sie, in die Bergwerke, in die Gold-

1) Phao. Farewell Sibylla, and Farewell Sicily.

gruben des äussersten Westendes [1]) der Welt, nach Californien, fluchen. Das eine Gute, meint Prinzessin Sophrosina, hätte der Staatsrath, dass ihr, beim Anblick jedes seiner Mitglieder, trotz Hungerqual, der Appetit vergeht. Der ganze Staatsrath liege ihr im Magen, nicht wie Gold, sondern wie platirtes Blei. Und eilt mit sämmtlichen Hofdamen in den Tempel des Bacchus um vom Gott Befreiung zu erflehen, zunächst vom Staatsrath, und nebst diesem von der unerhörten Landplage, einer Goldcalamität und Goldüberfluss, und Goldhungersnoth, aus Goldübersättigung, bei welcher das Gold zum Hals herauswächst und Jeder Gefahr läuft, durch einen Händedruck vom König in einen Goldklumpen verwandelt zu werden und in die Münze oder Schmelzhütte zu wandern. König Midas selber versetzt seine, von so vielen Königen erstrebte und beneidete Goldmachergabe, und der Gedanke, dass, wenn er, wie ein Bourbonischer König, behufs Heilung, die Kröpfe seiner Unterthanen berührte, diese zurstelle in 24 karätiges Gold verwandelt würden, in solche Wuth, dass er, zum Entsetzen seines Kriegsministers, Martius, alle Eroberungen für riesige Diebstähle [2]) erklärt, im grössten Styl, im stiehl-Styl ausgeführt; und fuchtelt dabei so leidenschaftlich mit den Händen, dass der Kriegsminister vor Angst hin- und herspringt, um nicht durch Berührung eines königlichen Fingers, wie er leibt und lebt, vom Kopf bis zum Fuss plötzlich als des Phryxus goldener Schaafbock, der Stammvater vom goldenen Vliess, dastehe oder als Apulejus' goldener Esel; der Gedanke, dass er seinem Collegen, dem dicken Staatsrath Mellacrites, als Vliessorden um den Hals gehängt werden könnte, macht ihn schaudern.

Inzwischen hat Gott Bacchus das Gebet der Prinzessin und ihrer Hoffräulein erhört, und, der Mythe gemäss, dem Könige Midas, als Heilmittel gegen die allgemeine Goldüberschwemmungsnoth, ein Bad im phrygischen weltberühmten Flusse Paktol durch Orakelspruch verordnet. Durchs Baden überträgt König Midas seinen goldenen Aussatz auf den Fluss, der seitdem, wie alle Welt weiss, statt Sand, Goldkörner führt, und den Gerbern die Schaaffelle vergoldet.

1) Sophr. To the utmost parts of the west, where all the gats of the earth are gold.

2) Myd. Conquests are great thefts. (III. 1.)

Der vierte und fünfte Act behandelt die zweite weitläufige Mythe von König Midas, die ihn als musikalischen Kritiker und Preisrichter zwischen Apollo und Pan feiert und seine Ohren unsterblich gemacht hat, wofür diese allkundigermaassen dem Hofbarbier, Motto vom Hofdichter Lyly genannt, zu ewigem Danke verpflichtet sind. In Verzweiflung über das unaufhörliche, des Barbiers Geheimniss von Midas' Eselsohren aller Welt vorplaudernde Geflüster des Schilfrohrs, woraus bekanntlich Schreibrohre geschnitten wurden, begiebt sich König Midas mit reichen Tempelgeschenken nach Delphoi, begleitet von seiner Tochter Sophronia, seinem Kriegsminister Martius und dem öffentlichen Geheimniss, seinen Eselsohren. Der Delphier bleibt aber unerbittlich, bis König Midas [1]) gelobt, alle seine, in der innern und äusseren Politik begangenen Eseleien abzuschwören, und sich eines vernünftigen Regiments zu befleissen. König Midas unterwirft sich dem göttlichen Gebot in der demuthsvollen Hoffnung, Gott Apollo werde mit seinen sichtbaren Eselsohren zugleich die unsichtbaren seines Staatsraths und der sonstigen Räthe der Krone hinwegnehmen. Mit der Beseitigung dieser äusseren und inneren Wahrzeichens der Radicalübel seines Staates, sollen auch die Gebrechen seiner innern und äussern Politik; die Aergernisse sowohl im auswärtigen Amte, als die Gesetzwidrigkeiten und Tyrannei in sciner innern Verwaltung aufhören. Nach Leistung dieses feierlichen Gelübdes fallen sogleich die Eselsohren ab. [2])

Daraus folgt aber keineswegs, dass nicht, in dem Schreibrohr des Mydas-Hofdichters, inbetracht der gänzlichen, in der verfehlten Bearbeitung des ergiebigen Stoffes sich kundgebenden Witzesstumpfheit, dass sich in diesem Schreibrohr nicht noch einige,

---

1) In König Midas soll Philipp II. von Spanien parodirt seyn. Lesbos wäre England, das er erobern wollte. So interpretirt Mr. Simpson in seiner Abhandlung, 'On the political use of the Stage' (Shaksp. Society's Transactions 1874. P. II. p. 376.)

2) Mydas. Sacred Apollo, if sacrifice yearly at thy temple and submission hourly in mine own court, if fulfilling thy counsell and correcting my counsellors may shake off these mine asses eares, I here before thee vow to shake off all envies abroad, and at home all tyrannie. (The eares fall off.)

auf den Mydas der Hofkomödie bezügliche Flüsterlaute des phrygischen Schilfrohrs regen möchten. —

Mother Bombie. As it was sundry times played by the childern of Paules.

Eine Kindervertauschungs- und Unterschiebungskomödie, nach Art der latein-italienischen Findlings-Lustspiele, lässt sich kaum ungeschickter, unkomischer, geist- und witzloser zusammenstümpern, selbst wenn der Preis aufs Verpfuschen gesetzt würde. Die Pointe, dass zwei verbohrte alte Könige Tochter und Sohn, Beide halb blödsinnig, ineinander verliebt machen wollen vom Fenster aus, ohne dass sich das Paar bespreche [1]), um ihre Halb-Blödlinge zu einem, als Mann und Weib Ein Leib, ganz blödsinnigen Ehepaar zu machen, ist diese Pointe nicht von vornherein das denkbar undenklichste, und nur als stumpfsinnigste Erfindungs-Schrulle denkbare Ausgangs- und Entwickelungsmotiv einer Komödie? Nun sind noch Sohn und Tocher, Accius und Silena untergeschobene, vertauschte Kinder; untergeschoben, von der Amme, Vicina, vor achtzehn Jahren, als ihre Halb-Cretins und vertauscht gegen die wirklichen Kinder, Tochter und Sohn der beiden alten Käutze; gegen Sohn Maestius und Tochter Serena, die sie, Amme Vicina, als die ihrigen erzogen. Eben hatten die zwei Väter das Geschwisterpaar zu einem blutschänderischen Ehepaar machen wollen, behufs unwissentlicher Erzielung eines ganzen Geschlechtes Incest-Cretins, als glücklicherweise in zwölfter Stunde der fünfte Act mit dem Geständniss der Amme dazwischentritt und die Hochzeit von Blutschande mit Blödsinn noch rechtzeitig verhindert. Denkt man sich die von den beiden verwechselten Kinderpaaren veranlassten Wirren noch hinzu; diese Wirren, durch Verkleidungen, dank welchen Maestius und Serena von den Knechten der beiden Alten in den Ehestand verwickelt werden; denkt man sich dieses Wirrgarn auf den äussersten, von einer menschlichen Hirnspinnwebehaut gar nicht fassbaren Grad von Verfitztheit durcheinander verfädelt und verheddert, derart, dass die Serena mit der Silena zu einem selenischen Mondkalb verwächst und der Maestius mit dem

1) — that never speaking one to another, they be in love one with another.

Accius zu einem Ritschel'schen Maccius zusammenquirlt: so wird der nachsichtige Leser es erklärlich finden, wenn wir nach dem Haar von Dicke eines Schulzopfes, das unsere Geschichte in letzterem Maccius gefunden, und doch verschluckt aber glücklich wieder ausgewürgt — dass wir nun nachträglich noch uns mit Lyly's Weichselzopf-Maccius näher zu befassen, Bedenken tragen; die Titelheldin des Stückes Mutter Bombie, zum Muster nehmend, die sich ja auch damit begnügen lässt, dass sie den Spielpersonen ihr Schicksal aus den krausen Handlinien wahrsagt, ohne selbst ihre Hand in's Spiel zu mischen, ja sich nur mit einem Finger bei der Komödie, die ihren Namen trägt, zu betheiligen.

Die Titelheldin der Lyly'schen Hofkomödie Gallathea 'Played before the Queene's Majestie at Greenwich, on New-Yeeres Day at night by the Childern of Pauls', ist nicht die des einäugigen, und von Odysseus auch noch um dieses eine Auge gebrachten Cyklopen Polyphemos; Lyly's Gallathea mit doppeltem ll ist ein schönes, unter der Dänenherrschaft, um welche Zeit die griechischen Götter bekanntlich in England noch wild umherliefen, zu Lincolnshire geborenes Bauernmägdlein, das, zur mannbaren Jungfrau herangewachsen, ihr Vater Tyterus in Mannskleider steckt, um die Tochter vor dem vom erzürnten Meergott Neptun mit der Mission eines Jungfernfressers betrauten Seeungeheuer, Namens Agar, dem der Gaumen aber nur nach unbehosten Jungfernfleisch wässert, sicherzustellen. Des gleichen Schutzmittels gegen den Seedrachen, den Jungfern-Gourmand, bedient sich noch ein zweiter Lincolnshirer Bauer, Melebeus, der sein Töchterchen Phillida ebenfalls in Wamms und Hose verlarvt. Was fädelt nun unser Hofdichter, als Wärtel und Fütterer des Hofungeheuers, des Hofgeschmacks, dessen Zahn nach Jungfern in Manneskleidern nicht minder begierig leckert, als das Meerungeheuer, Agar, nach Jungfern, sans phrase, d. h. nach einem Jungfernfrass tout pur; Jungfernfleisch au naturel; die Krebse sans coquilles; die Rehkeule en surprise, d. h. rein abgehäutet, aus Allem, was nicht Keule ist, herausgelöst. Was fädelt und nestelt nun unser Gallathea-Hofgaladichter? Er lässt die beiden Hosen-Mädchen im Walde sich begegnen; Beide sich gegenseitig für das halten, was sie blos scheinen und nicht sind.

Jede, nach Mädchenweise, sich in der Anderen Hose vergaffen und verlieben, deren Inhalt nur als Anhängsel hinnehmend, als Beilage in den Kauf. [1]) In Monologen verwünschen Beide ihre Büxen. [2]) Stirn an Stirn mit Phillida beruft sich Gallathea auf einen ad hoc improvisirten Baum in Tylos, einer lakonischen Küstenstadt, welcher Baum Nüsse trägt, deren Schaale dem Feuer gleicht, die, aufgeknackt, Kerne enthalten von Wasser, vom reinsten Kernwasser. [3]) Das tertium comparationis, der Vergleichungspunkt, ist ein kitzlicher Punkt, den Phillida nicht spitz kriegt [4]), so wenig wie ein Anderer. Wie die meisten Vergleichungspunkte der Lyly'schen Gleichnisse solche Kernpunkte sind von eitel Wasser. Es sey denn, dass Gallathea an den Kern in ihrer Hosenschaale denkt, an welcher sich Phillida Lippen und Herz verbrennt, und die aufgebissen einen Kern vorweisen, gleich dem in den Nüssen des Baumes von Tylos, bei dem das Liebesfeuer selber zu Wasser wird. Man kann sich das Garngespinn von Euphuismen denken, das in dieser Antithesen-Situation die beiden Hosen-Jungfern zu Ziegenwolle verspinnen! Und die Liebesknoten sich denken, in welche Lyly's Cupido, als Nymphe verkleidet, Diana's sämmtliche in Gallathea's und Phillida's feurige Hosenlatze entbrannten Nymphen verstrickt [5]); kann die Stricke

---

1) Phil. (in man's attire)

It is a pretty boy and fair.

Galat. (in man's attire)

I would salute him, but I fear I should make
A curtesse instead of legge.

(II. 1.)

„Ich möchte ihn begrüssen, aber ich fürchte, ich könnte einen Knix machen, statt einen Kratzfuss." Und macht sich selber ein X für ein U.

2) Gallat. (alone). How now Gallathea? miserable Gallathea! that having put on the apparell of a boy . . .

Phil. (alone).

Poore Phillida, curse — the unaptness of thy apparell.

(II. 4 u. 5).

3) There is a tree in Tylos, whose nuts have shels like fire, and being crocked the kernel is but water.

4) Phil. What a toy is it to tell mee of that tree being nothing to the purpose!

5) Nymphe Telusa (zu Cupido). Come, sirra! to your taske. First You must undo all these lovers knots, because you tyed them.

sich denken, welche die Keuschheits-Göttin Diana aus dem Garn flicht, um Nymphe Cupido festzubinden, die sie der Venus nicht eher losgiebt, als bis diese dem Meergott mit ihren Mutterthränen so bestürmt, dass er sein Meerungeheuer zurückzieht und, für die Zukunft, auf Lincolnshirer Jungfern verzichtleistet. [1]) Der Feuer- und Wassernoth von Phillida und Gallathea aber macht Venus dadurch ein Ende, dass sie eine der beiden Mädchen zum Hosentragen berechtigt, indem sie den Kern in Einklang setzt mit der Schale, dem Ditmarsischen Dialekte gemäss, durch blosse Verwechselung des s in d. [2]) Bei welcher von Beiden, das behält sich Venus für den Trauungsact in der „Kirche" [3]) vor, den uns aber der Schluss des fünften Acts entzieht. Lyly's Hofgeheimniss, das erst offenbart wird, wenn die Todten auferstehen. Dem Hofdichter genügt es, dass er, anstatt die beiden Fabelknoten zu lösen, die Faden wieder zu einem fraglichen Doppelknäulchen aufgewickelt, das er dem Androgyn, seinem verheimlichten Jungfer-Bräutigam, in die Hosen schiebt.

Welche Motive Lyly dem italienischen Hirtendrama, insbesondere der ital. Hofpastorale abgelauscht, und wie er diese Motive mit den Farben seiner euphuistischen Palette gemischt, ist unser Leser in der günstigen Lage, selber zu beurtheilen, wenn er die Mühe eines Vergleiches von Lyly's Stücken mit jenen Pastoralen, namentlich mit Luigi Grota's [4]) und mit Angelo Ingegneri's Hofhirtenspielen [5]), nicht scheut, der zugleich Hofseifensieder war. Selbstbegreiflich mischte Lyly, als Cynthia's Hofdichter, vorweg den Regenbogenschaum von parfümirter Hofseife in die Farben seiner Hofspiele, um diese, schon unter'm Malen, von allen italienischen Faunismen und Priapismen zu reinigen. Lyly's Komödie ist ein Mädchen-Jüngling, wie seine Phillida oder Gallathea, über deren fragliches Geschlecht der Vorhang fällt. Lyly's Stücke sind Mondschein-Stücke, auf itali-

---

1) Nept. Diana restore Cupid to Venus, and I will for ever release the sacrifice of virgens. (V. 3).

2) S. Adel. Wb. s. v. „Hose."

3) Ven. — neither of them shall know whose lot it shall bee till they come to the church door.

4) Gesch. d. Dram. V. S. 153 ff.

5) a. a. O. S. 155 ff.

enische, aber im Mondthau und Mondnebelglanz gebleichte Leinwand, mit euphuistisch-mythologisch-allegorischem Gleichniss-Pinsel gemalt, zu dessen Büschel, nur kleinstentheils, zusammengelesene, von alten Schmökern geraubte Pelzabfälle, grösstentheils aber Phantasie-Locken und Zöpfe von des Dichters eigener Perrücke die Haare geliefert.

Das einzige, schon erwähnte, bis auf ein paar kurze Prosastellen, in Blankvers geschriebene Stück von Lyly, eine Magikomödie auch dem Titel nach, das ähnliche Seitenstück zu seinem „Mann im Monde“ „die Frau im Monde“:

The Woman in the Moone,
as it was represented before her Highness by John Lyllie, Maister of Artes [1])

werden wir schon so ungalant seyn müssen, im Widerspiel zum Monde, der, oftbemerktermaassen, so höfisch künstlich sich um unsere Erde bewegt, dass er ihr niemals den Rücken zuwendet, mit unserer Kehrseite zu besehen. Zumal diese Frau im Monde die von allen Göttern mit allen bösen Eigenschaften, am schlimmsten von Luna selber, die sie gar lunatisch-blödsinnig macht, ausgestattete Pandora ist. Auf den Rath ihrer einzigen Freundin, Natur, ihrer Kunstbildnerin, die Pandora, als Statue mit allen Gaben und Vorzügen, utopischen, aber frauenlosen Hirten zuliebe,[2]) ausgerüstet — auf ihrer Schöpferin — Natur, mütter-

---

1) gedr. Lond. 1597.

2) Hirt Iphicles erfleht fussfällig von Natura ein weibliches Fortpflanzungswesen:

To propagate the issue of our kinde . . .
But thy Utopians,*) poore and simple men,
As you bewaile their want of female sex.

---

*) Thomas More's berühmtes, lateinisch geschriebenes, von Bischof Burnet ins Englische übertragenes Werk Utopia, Plato's Idealstaat zu einer scheinbar socialistischen Staats-Chimäre geträumt, war als eines der vordeutungsvollsten literarischen Meteore des 16. Jahrh. angestaunt, verspottet und zur sprichwörtlichen Bezeichnung alles Chimärischen gestempelt. Bekanntlich ist Gold für Robert den Teufel, Sohn und Teufel Vater, auch nur Chimäre, und ist und bleibt doch Nervus rerum. Die Utopieen und die Chimären sind das Salz der Erde und der Weltgeschichte, Teste David et Sibylla. Wie lange ist es denn her, dass die Einheit

lichen Rath, die plagevolle Erde zu verlassen, wählt die von Utopia's Schäfern aufgegebene Pandora den Mond zu ihrem bleibenden Aufenthalt, nachdem ihr die neidischen Götter reuige Abbitte geleistet, und die Sieben Planeten, um die Wette, einen Zufluchtsort, jeder auf seinem Stern, ihr vergebens angeboten. Die Gründe für ihre Wahl lauten nicht wie von einer aus ihrem mondsüchtigen Irrsinn zu sich gekommenen Geisteskranken. Die Gründe, die Pandora endschlüssig darlegt, lassen sie vielmehr auf der Höhe ihres lunatischen Paroxysmus erscheinen.

„Veränderung ist mir Glückseligkeit
Und Wandelung mein eigentliches Wesen,
Du machtest mich trübselig; Zeus mich stolz;
Du mich blutgesinnt, und er mich puritanisch;

Deutschlands für eine Chimäre galt, von der Diplomatie-Politik unisono verhöhnt und verspottet? Und ehe sich's Beide versahen, hatte schon der Bellerophon das aus so verschiedenen Leibern und Häuptern zusammengewachsene Fabelungethüm, als solches, vernichtet nnd die für eine Chimäre gehaltene Einheit zur geschichtlichen Thatsache in dem Einen Oberhaupte verwirklicht; wie der mythische Bellerophon den Löwenkopf, der allein von der vielköpfigen Chimäre übrig blieb*), als Siegestrophäe aufstellte. So findet sich zu jeder, von der Diplomatie und Politik als Utopie verschrieenen Chimäre der sie verwirklichende Bellerophon. Und so wird sich auch der Bellerophon zu Thomas Moore's, des grossen Staatsmannes und Schriftstellers, Utopia finden, vor welcher selbst jener kühne Verwirklicher der deutschen Einheits-Chimäre, noch zurstunde, zurückbebt. Ein zu heldenhafter Bellerophon, um Thomas Moore's Utopia für eine Chimäre zu halten, versucht er doch das doppelschneidig geschliffene Justizschwert, als Demoklesschwert über dem Haupte des künftigen Bellerophon von Thomas Moore's Chimäre, aufzuhängen; beirrt und befangen von den auch ihm, wie jedem Bellerophon gezogenen Schranken, und, im dunklen Gefühle erfüllter Mission, uneingedenk und selbst vergessen: dass es ja eben zum Charakter, Wesen und Beruf eines Bellerophen gehört nach solchem Damoklesschwert, als seinem Chrysaar, seinem Goldschwerte, zu greifen, womit er dem Chimären-Wahne des Zeitalters zu Leibe geht und ihm den Garaus spielt, indem er die Utopia verkörpert und ihr ein geschichtliches Leben einhaucht. Solchermaassen arbeitet ein Bellerophon dem anderen in die Hände, spielt ein Bellerophon dem nächstfolgenden das Damoklesschwert als Siegeswaffe zu, scheinbar zur Bekämpfung der Chimäre, in Wahrheit aber als Heldenkampfritter zu Ehren seines Drama Utopia.

---

*) Natal. Com. 1. 9. C. 4. — Palaeph. c. 29. Apollod. L. II. c. 3. Vgl. Homer Il. VI, 155 ff.

Du, Venus, mich verliebt in Jedermann,
Und Du mich, Hermes, zur Hochstaplerin.
Doch Cynthia und Allerweltsbetrügerin,
Sie machte mich vergesslich, müssiggängerisch,
Nicht thöricht, wankelmüthig, launisch, toll;
Das sind Humore, die mir wohlbehagen,
Und deshalb will bei Cynthia ich bleiben.[1])

Pandora's Gatte, Stesias, der sie durchaus morden will, und von sämmtlichen Göttern, als eben so vielen Schutzmännern, kaum abgehalten wird, sein Weib mit Hacke und Beil zu erschlagen, bestellt Natura zum Mann im Monde, zu Pandora's Dienstmann. „Lieber sterben", wüthet Stesias — Natur: „Ich will's! Nicht gemuckst!" „Nun denn!" — knirscht der Raserich — „Reiss ich dieses Dorngesträuch aus mit wüthigen Fäusten und zerfetze ihr mit dem Stachelbusch das Gesicht, wie sie mich nur anblickt, die falsche Metze[2]), die den Mond zur Demi-monde macht. Natur entlässt sie schliesslich mit dem Abschiedssegen: „Nun herrsche Pandora, an schön Cynthia's Stelle, und mache den Mond so wandelbar wie Du selbst bist."[3]) Der Königin Cynthia das Alles in's Gesicht! Entweder hat Lyly das Stück

---

1) Pand.
Thou mad'st me sullen first, and thou, Jove, proud;
Thou bloody minded; he a puritan;
Thou Venus madst me love all-that I sew,
And Hermes to deceive all that I love;
But Cynthia made me idle, mutable, forgetful,
Foolish, fickle, franticke, madde;
These be the humors that content me best,
And therefore will I stay with Cynthia.

2) Nat. Be thou her slave, and follow her in the moone,
Stes. I'll rather dye, than beare her company!
Nat. I'll have thee be her vassaile, murmur not.
Stes.
Then — — — — — — — — — — — — —
I'll rend this hathorne with my furions hands,
And beare this bush, if eare she looke but backe,
I'll scratch her face that was so false to me.
(Vor einer Weile schalt er sie 'base strumpet'.)

3) Nat.
Now rule, Pandora, in fayre Cynthia's stiede,
And make the moone inconstant like thyselfe.

in lunatischem Zustande gedichtet und der Königin Elisabeth vorspielen lassen, oder es sollte ein parodistischer Widerruf der von Endimion, als „Mann im Monde“, dargebrachten Huldigung und Cynthia-Anbetung seyn, aus Aerger über die Wandelbarkeit der Königin, die ihm wiederholt die Stelle eines Master of the Revel versprochen, und ihr Wort mondisch gewechselt. Nach Umständen wird die Hof-Honigbiene, zur Hof-Wespe, und ihr Hof-Honigstachel zum Hof-Giftstachel. Aus dem Endimion ist ein Stesias geworden. Der Honig-Mond-Mann in der ersten Komödie, 'The Man in the Moone', hat in der letzten, 'The Woman in the Moone', als Dornbuschmann die rauhe Seite hervorgekehrt und streicht aufs Brod seines Hofdichteramtes sardischen oder sardonischen Honig, der, nach Plinius Major, bitter schmeckt und toll macht. Diesen Geschmack haben für uns Lyly's sämmtliche Komödien, und seine süssesten am meisten. Unter diesen die süsseste scheint uns die letzte in Fairholt's Ausgabe:

'Love's Metamorphosis',
a wittie and courtly Pastorall, written by Mr. John Lyllie. First playd by the Childern of Paules, and now by the Childern of the Chappell' [1])

und speien sie, beim ersten Nippen und Kosten, wieder aus, wie der Prophet das, was nicht kalt und nicht warm ist, ausspuckt. Laues und Läuliches schmeckt lange nicht so wabbelig und, quabbelig, wie die Lyly'sche Hofkomödie, nachdem wir Stücker achte davon in den Leib geschlagen. Da schmeckt jedes Blatt wie das Briefblatt jenem andern Propheten: ekelsüss im Munde, und gallenbitter im Magen. Da liegt die ganze Komödie 'Love Metamorphosis', wie der Felsen im Magen, in welchen Cupido die eine von Ceres' spröden Nymphen verwandelt. Da stinkt Einen die ganze „Metamorphose der Liebe“ wie die Blume an, in welche Cupido die zweite spröde Nymphe der Ceres verwandelt, duftend wie die Blume Stapelia, welcher die Schmeissfliege den Hof macht; da weist sich der Paradiesvogel, in welchen Cupido die dritte spröde Nymphe verwandelt, als jener Sperling aus, dem der Seifenmann in Andersen's Märchen, mittelst Eiweiss, Schaumgold

1) gedr. Lond. 1601.

und einiger aus seiner Jacke geschnittenen bunten Lappen, zum Spatzenschreck herausputzt. —

Wir sprechen nun wieder bei einem Berufs- und Verrufsgenossen des Nash-Lodge-Greene-Marlowe-Klängels, bei

George Peele,

vor, dessen biographischer Lebensfaden nur aus den wenigen Stichen zu erkennen, welche die Parze der Athen. Oxon. durch ihr Webetuch (Vol. 1. p. 688 ed. 1813) gezogen. Danach wäre G. Peele „muthmaasslich" aus Devonshire gebürtig. Als Geburtsjahr gab Malone 1557 oder 1558 an. Im Matrikelbuch der Oxforder Universität steht aber Peele schon unter der Jahreszahl 1564 als Mitglied von Broodgates Hall (jetzt Pembroke College) eingetragen. Er müsste also, Malone's ihm zugewiesenem Geburtsjahre nach, als achtjähriger Junge die Universität bezogen haben. Aufgrund dieser Unwahrscheinlichkeit, glaubt Alex. Dyce, der Herausgeber von G. Peele's Werken [1]), Peele's Geburt in's Jahr 1553 oder 1552 zurückverlegen zu sollen. Antony-a-Wood bemerkt blos, dass Peéle zum Studenten von Christ-Church 1573, oder „soherum" „or thereabouts", ernannt wurde. Den Grad eines Bachelor of Arts nahm er 1577. Zum Master of Arts wurde er am 6. Juli 1579 promovirt. Wood zufolge, war Peele schon auf der Universität als Dichter berufen. Bald nach Erwerbung des Grades eines M. of A. soll Peele — so wird angenommen — in der Hauptstadt „als literarischer Abenteuerer" und Einer von den „Zahlreichen Handwerksschriftstellern" aufanfgetreten seyn. Zum Schriftstellerhandwerk gehörte damals auch das Debauchiren in Kneipen und schlechten Häusern, wobei unser Peele mit den Genossen tapfer Schritt hielt; ja diesen die ausgezeichnetsten Schritte vorausthat, wenn man dem Pamphlet 'Merrie conceited Jests of George Peele' [2]) glauben soll, das Alex. Dyce dem zweiten Band von Peele's Werken beigab, nicht zum Ruhm seines Autors, obschon Dyce diese Schrift als ein apokryphes Machwerk erklärt. Die „Merry Jests", die „lustigen Schwänke",

---

1) The Works of George Peele: Collected and edit. etc. by the Rev. Alex. Dyce, B. A. Second edit. — in two Voll. Lond. 1829 8°. Ein dritter Band als Zugabe erschien 1839.

2) Lond. 1627. 4°.

streifen hart an den Galgenschwängel. — Hochstaplerstreiche standen bei ihm so unverbrüchlich auf der Tagesordnung, wie bei jenem Maler das nulla dies sine linea. Wie die meisten dieser Gesellen; war George Peele auch Schauspieler. P. XVII. seines Account of G. Peele's Life etc. theilt A. Dyce ein Facsimile von G. Peele's Schreiben an Lord Burleigh mit, das dem Lord-Grossschatzmeister Peele's Poem „Tale of Troy" von 500 Versen, und bei dieser Gelegenheit, auch sein 'Magister artis ingeniique largitor venter' am 17. Jan. 1595 zu hochdessen grossschatzmeisterlichen Füssen legte.

Das ist so ziemlich alles Mittheilbare, was wir über George Peele's Lebensverhältnisse vorfanden, woran sich allenfalls noch die Notiz schliesst, dass Jahr und Tag seines Todes unbekannt geblieben. Doch muss Peele vor 1598 schon gestorben seyn, da Francis Meres im zweiten Theil seiner 1598 erschienenen Palladis Tamia als Ursache von Peele's Tod die Lustseuche angiebt. [1]) Hol' der pox die Biographie, wenn nur der Tod, nicht auch des Dichters Leben auf Anakreon's „Pot" setzt. Zum Glück erkennt man den Vogel an den Federn; besonders den Schriftstellervogel. Das Federkleid erzählt in Bilderschrift seine innere Lebensgeschichte, die Geschichte seines geistigen Lebenslaufs, wie ja auch den Vogel das Federkleid erst kennzeichnet, wenn er sein mehr oder weniger beschmutztes Geburtsnest verlässt, und der Vergessenheit es übergebend, seinen Flug antritt. Da sieht man erst, wess Geistes Kind der Vogel ist. Folgen wir denn auch unseres Vogels dramatischen Flügen, unbekümmert um sein Nest, und prüfen wir an der Schwunghöhe, ob er zum Falken oder Wiedehopf geheckt war, der nichts Besseres verdiente, als am pox-Pips zu sterben.

The Arraignment of Paris[2])

(Paris vor Gericht).

Vor dem olympischen Gerichtshof, wegen seines als „Urtheil des

1) „As Anacreon died by the pot, so George Peele by the pox." Fol. 286.

2) 'A Pastorall Presented before the Queene's Majestie by the Childern of the Chappel. Impr. Lond. etc. 1584. 4to. Ohne Verfassernamen. Als Peele's Werk aber durch eine Stelle in Nash's, der „Arcadia or Menaphon" R. Greene's (1587), vorgedruckten Ansprache (Address) beglaubigt: „Whose

Paris" weltberufenen Schiedsspruchs, der den goldenen Zankapfel, als Schönheitspreis, der Göttin der Schönheit eben, der Venus, von Rechtswegen zuerkannte. Genau besehen, freilich nicht von Rechtswegen, sondern bestochen und geködert durch die von der Liebesgöttin ihm zugeworfene Lockspeise: süsse Liebeslust, die der trojanische Schäfer-Prinz den von Pallas und Juno ihm verheissenen Glücksgütern vorzog. Die Bestechung der Schönheits- und Liebesgöttin bringt den Spruchrichter auf die olympische Anklagebank. An der von Venus empfangenen Bestechungsgabe, am Liebesgenusse, geht der, weil „geschmierte" Schmier-Schäfer-Prinz, geht sein Königshaus, geht ganz Troja zugrunde, an derselben Todeskrankheit, woran der Dichter des 'Arraignment of Paris' starb: an der Liebeslustseuche, an der lues venerea, seu French-pox.

Das Verhör des Inculpaten Paris vor dem Göttertribunal beginnt erst im vierten Act. Was vorhergeht, ist scenirte Idylle: Der von Ate, als Stellvertreter der Zwietrachtgöttin, Eris, mit dem goldenen Apfel in der Hand, gesprochene, Troja's Endschicksal verkündende Blankvers-Prolog.[1]) Die Willkommsbegrüssung der drei auf des quellreichen Ida üppigen Fluren erschienenen Göttinnen durch Pan, Faunus und Silvanus, und deren den drei Göttinnen dargereichten ländlichen Willkommsspenden; dargereicht mit Blumensträussen, aus den buntfarbigsten, mannigfach gemischten Reimversen geflochten; die von Pomona und Flora in Körben den Göttinnen dargebrachten Gaben ungerechnet, in natürlichen Bouquets und künstlichen Reimstrophen gebunden. Lustgesänge und Lusttänze, der ländlichen Götter und Musen, jauchzend zurückgehallt vom Echo des wälderdurchdrungenen Ida.[2]) Des Prinz-Schäfers Paris und

(Peele's) first encrease, the Arraignement of Paris might pleade to your opinions his pregnant dexteritie of wit and manifold varietie of invention, wherein (me judice) he goeth a step beyond all that write. Also auch über Alles, was Marlowe bis dahin geschrieben, auf den Nash, der bissige Satiriker, damals gerade einen Zahn hatte.

1) Proud Troja, must fall — — — —
King Priams palace waste with flaming fire . . .

2) An Echo to their song
Gods. O Ida, O Ida, O Ida, happy hill!
This honour done to Ida may it continue still . . .

der Nymphe Oenone in zärtlichen Reimpaaren turtelndes Geschnäbel, wechselnd mit Oenone's zu Paris Hirtenpfeife gesungenen Liedchen — der ganze erste Act: das goldene Zeitalter zum goldpapiernen Füllhorn idyllischer Reimblumen gewunden, die doch vielleicht, neben Tasso's Aminta und Guarini's Pastor fido, farbige Battistblumen scheinen könnten, mit Toiletten-Riechwasser bethaut.

Der drei Göttinnen Venus, Pallas, und Juno scherzhaftes Unterhaltungsgespräch im Styl von Ovids in's Bäuerliche vergröberter Liebeskunst [1]), das zum Aergerniss der keuschen Weisheitsgöttin, Pallas [2]), — keusch, doch nicht so keusch und weise, dass sie nicht mit Venus um den Schönheitspreis ränge — den zweiten Act erschliesst, es inprovisirt doch nur den Fund des goldenen, von Ate ihnen in den Weg geworfenen Apfels mit der lateinischen Inschrift: 'detur pulcherrimae' und wirft auf den ersten Act noch nachträglich den verunglimpfenden Schein eines idyllisch müssigen, die dramatische Handlung auch nicht einmal andeutenden Vorspiels zurück. Der Wettstreit entbrennt sogleich unter den drei Göttinnen mit dem Rufreim: „Die schönste von den Dreien, die bin ich.“ [3]) Pallas betont freilich: sie meine die innere Schönheit. [4]) Diese aber ist das Licht unterm Scheffel; die sieht niemand, schön und Schein sind wort- und sinnverwandt; für's Schönseyn, das nicht zum Vorschein kommt, giebt der Jude nichts. Darum zwickauert er auch „schön und Schein“ in Ein Wort und Einen Entzückungsausruf:

---

1) Venus.
A lovely nut-brown lass, or lusty trull
Have power perhaps to make a god a bull
— — — — — — — — —

2) Pal.
No more of this, fair goddesses, unrip not to your shames,
To stand all naked to the world, that bene such heavenly dames.
Nichts mehr hiervon, ihr Göttinnen, enthüllt nicht eure Schamen!
So nackend dastehen vor der Welt, wie solche Himmelsdamen!

3) The fairest of the three, and I am she.

4) Pal.
No outward beauty hight, but dwells within . . .
This beauty is the beauty of the mind.

Wai wie schain! Zumal wenn ihm dies als Kassenschein — seine Venus mit deren Geldgurt als Gürtel des Liebreizes — vor die Augen tritt. Den goldenen Apfel theilt er brüderlich mit seiner Venus als Dividende. Das reibt auch Venus der Pallas unter die auf ihre inwendige Schönheit stolze Nase.[1]) Da kommt ihnen Paris idyllisch-zufällig in den Weg, und idyllisch gelegen. Er soll zur Stelle seinen Schiedsspruch abgeben, und den goldenen Apfel der „Schönsten“ 'Pulcherrimae' reichen. Und jede zeigt ihm den Dankeslohn für die Zuerkennung in einem Show, dass den drei Höllenrichtern der Mund wässern würde. Juno's Show stellt ihm einen Baum von gegossenem Golde vor den Blick, behangen mit goldenen Früchten. Und wie golden! Und was für Früchten! Mit Königskronen und Diademen! Der Pallas Show, eine fata morgana voll inwendiger Herrlichkeiten, lässt ihn neun Ritter in voller Rüstung schauen, die einen kriegerisch-deutschen Walzer, bei Trommeln und Pfeifenspiel, tanzen, mit Pantomimen, die den Preisvertheiler auf Ritterehre, Schlachtenruhm und mehr dergleichen Glückseligkeiten unter der Kanone, verweisen; auf Seifenblasen, aus dem Innern der Geschütze von 81 Tons zu holen. Die Pallas mit ihren neun eisernen Berserkern, neun Stöcken von Eisen — denkt sich der Schiedsrichter — kann mir den Hobel ausblasen. Wenn's ein Preisschiessen gilt zwischen Oesterreichischen Uchatius-Kanonen und Woolwicher 81 Tonern, dann will ich ihr den eisernen Bomben-Apfel als Schönheitspreis zuerkennen. Wie ganz anders zwinst und zwinkelt mit den Schiedsrichteräuglein unser trojanischer Schäferprinz bei der Venus ihrem Show! Chaucer's „belle chose“![2]) Beim Anblick der griechischen Helena und ihrer gar nicht innerlichen, durchaus nicht verborgenen, vielmehr ganz äusserlichen, aber desto bezaubernderen Schönheit! Vier sie bedienende Cupido's noch dazu, deren jeder ihr mit einem Fächer Luft zuweht, — dass der Schiedsrichter die beiden Shows der andern zwei Göttinnen und diese mit in den Kauf gäbe, könnte er Einer von den Cupido's, ja nur Einer von den Fächern; könnte er nur Eines von den gefächelten Lüftchen seyn! Er würde für alle vier

1) Ven. — take the sense as it is plainly meant.

2) S. Bd. XII. S. 678.

Fächer und alle vier Cupido's fächeln! Nun singt das Schönheitswunder, die spartanische Helena, gar eine italienische Arie und italienische Strophe — Paris verdiente, am Schäfergurt einen Sack voll Holzäpfel sein lebelang mit sich herumzuschleppen, wenn er nicht stante pede den goldnen Apfel der Göttin reichte, die über solche Shows verfügt!

„Wirbt Schönheit um den Preis, wär's Schmach und Hohn,
Trüg ihn, ihr Frau'n, schön Venus nicht davon!“ [1])

Triumphirend entfernt sich Venus mit dem Apfel und nimmt gleich auch den Apfelspender mit. Juno droht ihm die fürchterlichste Rache nach, ihm und seinem Geschlecht. „Was hilft's, liebe Juno?“ — zuckt Pallas die Achseln —

„Das Nachsehn haben wir, und zwar, o Leid!
Mit ellenlangen Nasen allebeid! [2])

Der dritte Act geht wieder ganz in Idylle auf. Schäfer Colin stirbt buchstäblich aus Liebe zur Hirtin Thestylis. Venus, um doch Etwas in diesem Act zu thun, lässt Colin's Leiche bestatten [3]), und zur Strafe die grausame Thestylis sich in einen alten, vorne hässlichen und hinten buckligen Tölpel sterbens verlieben, der ihre Zärtlichkeiten täppisch zurückweist, worüber die „Liebes-Mörderin“ Thestylis in Verzweiflungsklagen ausbricht, die bei den Schäfern nur Schadenfreude, und bei den Zuschauern, wenn sie keine Hammelheerde sind, nur die gleichgültigste Theilnahmslosigkeit wo nicht Missbehagen erregen können, ob der zerstreuenden Ablenkung von der Haupthandlung, durch Personen und Motive verschuldet, die uns und das Stück gar nichts angehen. Oenone's Eifersuchtsklagen über ihres von Venus abspenstig gemachten Paris' Untreue liegen uns und

---

1) Par.
And if the fairest face deserves the ball,
Fair Venus, Ladies, bears it from you all.

2) Juno. I will revenge it on his progeny.
Pal.
Well, Juno, whether we be lief or loth,
Venus had got the apple from us both.

3) Ven.
Let Colin's corpse be brought in place and buried in the plain
And let this be the verse, The love whom Thestylis hath slain.

dem Stücke schon näher; verschwinden aber vollständig hinter des alten verkrümmten Ziegenhirts Colman Buckelschaaf-Höcker, und werden nur als das von dessen Krummhorn zurückgeschallte Echo vernommen. Der dritte Act liegt noch in der idyllischen Krippenwiege des mythologischen Hirtendramas.

Mit dem vierten, dem Process-Act, mit der gerichtlichen Verhandlung, tritt erst das Stück, wie schon bemerkt, in die dramatische Haupthandlung ein. Imgrunde schrumpft auch dieser Act, inbetracht der drei ersten, müssigen und verworrenen Scenen auf eine einzige, die vierte, die Verhörsscene zusammen, die der vorgeladene Paris, dank seinem ebensolangen, wie juristisch wohl substanziirten Selbstvertheidigungs-Plaidoyer siegreich vor dem Götter-Areopag besteht. Die von Mercur aus den Acten vorgelesene, auf Parteilichkeit[1]) im Schiedsspruche zu Venus' Gunsten, lautende Anklage schlägt Paris mit gewichtvollen Gründen aus dem Felde, als deren Inbegriff der entscheidende Einwand zu betrachten ist: dass er „die sonstigen Vorzüge der beiden Klägerinnen, Juno und Pallas, unbestritten, den goldenen Apfel, als Schönheitspreis, doch keiner Andern, ohne wider alle Rechtslogik zu urtheilen, als der, von Götter- und Menschenwelt dafür anerkannten und um dieses unveräusserliche Attribut und persönliche Majestätsrecht, durch himmlische Ehrenbezeugungen und Huldigungen verherrlichten Göttin der Schönheit; keiner Andern als der Königin der Liebe, reichen durfte.[2]) Jupiter heisst Paris, nachdem dieser seine Sache so

1) Mer.
Paris, king Priam's son, thou art arraign'd of partiality,
Of sentence partial and unjust; for that without indifferency
Beyond desert or merit for, as thine accusers say
From them to lady Venus here, thou gavest the prize away:
What is thine answer?

2) Par.
As it was referr'd from them to me,
To give the prize to her, whose beauty best
My fancy did commend, so ded I praise.
And judge, as might my dazzled eye discern
— — — — — — — — —
The question standing upon beauty's blaze
The name of her that hight the queen of Love
Methought in beauty should not be excell'd.

glänzend ausgeführt, mit Venus abtreten, und erklärt, als Präsident des olympischen Spruch-Collegiums, den beiden Klägerinnen, Juno und Pallas: dass nach göttlichem Recht und allen Himmelsgesetzen der Angeklagte freizusprechen sey.[1]) Alldem zumtrotz wird von den beiden Göttinnen das Rechtsmittel der Berufung[2]) ergriffen. Berufung, angesichts des obersten Gerichtshofs Himmels und der Erden? — Berufung an Wen? — die Lösung dieses olympisch-juridischen Formräthsels vollzieht der fünfte Act in seiner einzigen Scene, in welcher nicht nur dieses Peele'sche Hofidyllendrama, in welcher sämmtliche Elisabethischen Vergötterungs-Hofadulationsspiele gipfeln. Den höchsten, letztgültigen Entscheid überträgt nämlich die Göttin der Keuschheit, an welche Juno und Pallas appellirten, weil das Urtheil des Paris, der den Schönheitspreis der Venus zuerkannte, nahe beim Hain der Göttin der Keuschheit von ihm gefällt worden[3]) — überträgt die Göttin Diana der englischen, alle Vollkommenheiten der olympischen Gottheiten in sich vereinigenden Königin — Diana.[4]) Vor Allem versichert sich die Göttin Phoebe-Diana, durch einen von Juno und Pallas geleisteten Eid, deren einwandlose Unterwerfung unter ihren Ausspruch; zeichnet dann die Nymphe Eliza — ob mit Kohle oder englischem Blaumergel blieb ungewiss — das Bild der Königin Elisabeth[5]); schildert das von Eliza beherrschte Gebiet, das, ihrem Namen entsprechend, das Elisium selber ist[6]), wie das

---

1) Jup.
And if you will but justice in the cause
The man must quited be by heaven's laws.

2) Pal.
Whether the man be guilty yea or no,
That doth not hinder our appeal, I trow.

3) Apollo.
And this, befel so near Diana's bower,
As forth appearing this unpleasant grudge,
In my conceit she hight the fittest judge.
(A. IV. 4).

4) That Dian have the giving of the ball.

5) Diana (describeth the Nymph Eliza, a figure of the Queen).

6) The place Elizium hight, and of the place
The name that governs there Eliza is.

von ihr beherrschte Volk Angeli (Engel) genannt[1]) wird, ein Engel-Volk ist, Seeengel, wie es Seeteufel, nach Shylock, Wasserratten und Landratten, Wasserdiebe und Landdiebe giebt — Engel in vollen Säcken, Säcke voll Engel.[2]) „Diese Nymphe ohnegleichen, geliebt von Himmel und Erde; dieses Musterbild, dieses einzige, Sie ist's, auf welche unsere ländliche Gottheit mit Bewunderung schaut; zu Deren Ruhm die Musen singen; der Majestät nach der Königin Juno ebenbürtig; in Waffensiegesmacht und Geistesgaben der Pallas gleich; schön und liebreizend, wie die Königin der Liebe; in ihres Busens keuschen Trieben so heilig und keusch wie Diana — Ja, Dieselbe ist es; täuscht sich Phoebe nicht, welcher einzig dieser Apfel von rechtswegen zukommt und gebührt.“ [3]) — Einer ähnlichen, der sich steigernden Fülle nach, ähnlichen Verherrlichungs-Klimax, die aber, dem dichterischen Pathos nach, sich zu obiger Klimax, wie beschleunigte Herzenschläge eines in verklärter Extase sterbenden Propheten zu den berechneten Schlägen eines Versteigerungshammers verhält — werden wir erst wieder in John Gaunt's, nicht einen König, nicht eine Königin, nein, in Gaunt's das extatisch geliebte Vaterland, in Gaunt's das zerrüttet verwaiste England segnender, klagvoll süsser Schwangesangs-Klimax[4]) begegnen.

Auf Phoebe-Diana's der englischen Elisa-Diana dargebrachte

---

1) Her people are ycleped Angeli.

2) „In England giebts 'ne Münze, die das Bild
Von einem Engel führt, in Gold geprägt.“
Kaufm. v. Venedig.

3) Dia.
This peerless nymph, whom heaven and earth beloves,
This paragon, this only, this is she,
In whom do meet so many gifts in one,
On whom our country gods so often gaze,
In honour of whose name the Muses sing;
In state queen Juno's peer, for power in arms
And virtues of the mind Minerva's mate,
As fair and lovely as the Queen of Love,
As chaste as Dian in her chaste desires.
The same is she, if Phoebe do no wrong,
To whom this ball in merit doth belong.

4) Rich. II. A. II Sc. 2.

Huldigung folgt die der drei Parzen, Clotho, Lachesis und Atropos in lateinischen Hexametern und im Schultalare Oxforder oder Cambridger Professoren

Tres simul.

Vive diu felix votis hominumque deumque,
Corpore, mente, libro, doctissima, candida, casta'.

Nach feierlicher Ansprache an die zur Ober-Diana consecrirten Königin, legen die drei Parzen ihre Attribute, Kunkel, Spindel und Scheere dem Ausbunde aller olympischen Göttinnen zu Füssen:

„Lang lebe der edle Phoenix unsrer Zeit,
Unsre Elisa schön, Zobeta schön!"[1])

Gott Zebaot im Unterrock. Die Furien-Huldigung fällt aus. Die drei Höllen-Grazien hatten sich krank melden lassen vor Neid und Aerger. Endlich reicht Diana den goldnen Apfel der englischen Himmelskönigin Elisa-Zobeta, als Preis der Weisheit, Schönheit und Herrschaft, welcher einzig der unvergleichlichen Trefflichkeit gebührt.[2]) Die Huldigungsfeier beschliessen die drei Göttinnen Venus, Juno und Pallas mit ihrer Verzichtleistung auf den Apfel und infolgedessen auf ihre göttlichen Ansprüche und Hoheitsrechte, zugunsten von Englands Venus, Juno und Pallas in Einer Person.[3]) Epilogus macht mit dem „Omnes-simul-Distichon des lateinischen Parzenliedes: „Vive diu felix" etc., den Kehraus.

Nach Paris natürlich und seinem 'Arraignment' kräht kein Hahn, darin besteht ja die vom Stücke seinestheils verrichtete hof-

---

1) Atrop.

Live long the noble Phoenix of our age,
Our fair Eliza, our Zobeta fair.

2) Dia.

Praise of the wisdom, beauty and the state,
That best becomes the peerless excellency.

3) Ven.

So, fair Eliza, Venus doth resign,
The honour of this honour to be thine.

Juno.

So is the queen of Heaven content likewise,
To yield to thee her title in the prize.

Pal.

So Pallas yields the praise hereof to thee,
For wisdom, princely state, and peerless beauty.

idolatrische Genuflexion und Adoration, dass es sich aufgiebt, und zu den Füssen des vergötterten Idols in anbetender Bewunderung erstirbt. Und welchen schöneren, vollwichtigeren Beweis ihrer unbedingten Hingebung, Loyalität und Hoffähigkeit kann die dramatische Poesie selber liefern, als in ihrer und Aller Musen Abdankung', die sie dem Aller-Abgott auf den Knieen, als ihren goldenen Apfel, darreicht?

Indessen möchte man doch vielleicht, was den ästhetischen Werth von Peele's Hofpastorale, seinem Erstlingsstücke, anbelangt, die Mängel insgesammt, technische, artistische und poetische, in Rechnung gestellt, wohin auch der einförmige Balladen- und Bänkelsängerton der gereimten, bandwurmartig durch das Stück sich hindurchziehenden Langverse, trotz der Abwechselung in Metrum und Strophen, gehört — alldess unangesehen möchte man doch vielleicht Nash's oben angeführtem Urtheile beistimmen, dass Peele in diesem 'first encrease', in dieser dramatisirten Hofidylle einen Schritt über alle Tagesdichter (1587) hinausgethan: „Wherein (me judice) he goeth a step beyond all that write." Ja, (me judice) auch über Lyly's, nur um zwei Jahre spätere Hofdramen hinausgethan, deren gekünstelte Erfindungen wesentlich durch allerlei Hofdrucks-Mechanismen bewirkt scheinen, zusammengesetzt aus Antithesen, mythologisch allegorischen Spiralfedern, euphuischen Verzahnungen, verwickeltem Hebezeug, Schraubenwerk, und um die Maiden-Queen, als Schraubenmutter und Spindelmatrize, sich bewegendem Räderspiele. Dahingegen in Peele's Hofschäferdramen die Erfindungen freiwilliger aus den natürlichen Quellen einer wirklichen poetischen Anlage fliessen; wofür auch der naturgemässere Empfindungsausdruck, der reinere, naivere idyllische Charakter und das frischere Colorit spricht. Jenes dramatische Leben freilich, idyllischer Humor, das Pan-Element in Figuren und Gestaltung, das landschaftlich Groteske und Capriciose, das Satirenhafte naiv roher Bauern-Rüpelscherze, von alledem ist auch bei Peele kein Pulsschlag zu spüren. Diese Naturpoesie scheint in dem englischen Idylldrama durchweg von einem pedantischen Schulanhauch, wie von Mutterkorn, versiegt und entfärbt. Welches Glück, welche providentielle Fügung zum Heil des englischen Drama's, dass die Offenbarung auch dieser Naturpoesie Englands ungeschultestem, von keinem Oxforder und

Cambridger Classicitäts-Bleisiegel gestempeltem Dichter beschieden und vorbehalten blieb! —

Wie prächtig und pomphaft eröffnet die Königin-Mutter Queen-Mother, Peele's historisches Schauspiel,

King Edward the First [1])
(König Eduard I.)

mit einer das hochherrliche England patriotisch feiernden Rede in schwungvollen Blankversen, wie aus der Trompete der epischen Muse selber schallend! [2]) Mit solchen Stössen aus der epischen

---

1) The famous Chronicle of king Edward the First, surnomed Edward Longshankes, with his return from the holy land. Also the life of Llewellen rebell in Wales. Lastly the sinking of Queene Elinor, who sank at Charingcrosse, and rose againe at Potters-hith, now named Queenehith. London etc. 1593. 4to. Zweite Ausg. 1599. Abgedr. in Dodsley's Old Pl. Vol. XI. ed. 1827.

2) „Erlauchtes England, alter Königssitz,
Dess Ruhm dein Ritterthum gekönigt,
Der herrlich schallend durch die ird'schen Thale,
Erobrungen, Kriegsbeut' und Siege kündend,
Glorreichen Echo's hallt durch fernste Welten!
Welch kriegrisch Volk, im Waffenwerk geübt,
Und welch trotzmuthiges Barbarenvolk,
Ob unter heissen Himmelszeichen wohnend,
Ob hauchend unter eisigem Nebelfrost,
Das vor Britanniens Namensklange nicht,
Und Heldenkraft geschauert und gezittert.
Die Nachbarreiche, Schottland, Dän'mark, Frankreich,
In Furcht und Eifersucht auf seine Thaten,
Bewerben sich um seinen Waffenbund.
So schaut Europa, stark und fürstenmächtig,
Das tapfre England, das durch Könige furchtbar.
Und nun, um Albions Ritter zu verewigen,
Als den Trojanern ruhmesebenbürtig,
Kommt aus Jerusalem hold Eduard
Die See durchpflügend mit geschwellten Segeln,
Geschwellt vom Athem all der Männerschaaren
Die ihm zujauchzen, staunend seiner Mannheit.
Da landet, sieh' in Dover's Hafen endlich
Langschenkel*), Euer König, Euer Ruhm

---

*) Vom Volk so genannt, der langen Schenkel wegen, die seiner bewunderten Reitergestalt einen schlussfesten Sitz zu Pferde gaben: 'Whil

Fama-Trompete bläst jeder Act ein paarmal die Backen auf. Die Eroberung von Wales und Schottland; die Niederwerfung Llewellyn's, Herrscher von Wales, und Baliol's, des von Edward I. berichtetermaassen ein- und abgesetzten Königes von Schottland; die Geburt des Prinzen Edward, ersten Prinzen von Wales; die historischen Begebenheiten, nicht nach den eigentlichen chronikalischen Urkunden, sondern aus Holinshed bruch-

---

Mein Sohn mit einer Schaar siegreicher Lords,
Und Ritter, gleich dem blutbehelmten Mars,
Sein Heer um Kopfeslänge überragend.
Hinschreitend, strahlend wie des Phöbus Augen
Und wir, die Mutter, werden unsern Sohn,
Die Pears von England ihren Herrscher schaun."

Illustrious England, ancient seat of kings
Whose chivalry hath royaliz'd thy fame,
That sounding bravely through terrestral vale,
Proclaiming conquests, spoils, and victories,
Rings glorious echoes through the farthest world!
What warlike nation, train'd in feats of arms,
What barbarous people, stubborn, or intam'd,
What climate under the meridian signs,
Or frozen zone under his brumal stage,
Erst have not quak'd and trembled at the name
Of Britain, and her mighty conquerors?
Her neighbour realms, as Scotland, Denmark, France,
Aw'd with their deeds, and jealous of her arms,
Have begg'd defensive and offensive leagues.
Thus Europe, rich and mighty in her kings,
Had fear'd brave England, dreathful in her kings,
And now to eternize Albions champions,
Equivalent with Trojans' ancient fame,
Comes lovely Edward from Jerusalem,
Veering before the wind, ploughing the sea;
His stretched sails fill'd with the breath of men,

---

him lasted the lyf with the long shankes' wie es im Volkslied heisst (Wright Pol. Songs p. 223). Gerade wie eine Palme sass er bis in sein Alter zu Pferde: „Palma erectus in ascendendo equum" (Chr. Roff. Ms. Cott. Nero D. H. Fol. 199). Doch muss König Edward Longshanks die Palme dieser palmgraden, gussfesten Haltung zu Pferde unserm, in weit höherem Greisenalter solche bronzene Heldenkönigsgestalt hoch zu Rosse darbietenden Deutschen Kaiser reichen!

stückweise hineingeflickt, aus Rand und Band der Zeitfolge, nicht blos der geschichtlichen, unbekümmert auch um jeglichen dramatischen Zusammenhang unter einander, in Plan, Sceneführung, Verwickelung und Entwickelung. Drei Eleonoren oder Elinors: Elinor, die Königin-Mutter, die Virtuosenstückchen auf der Blankvers-Posaune bläst, ohne weitere dramatische Beziehung zum Stücke. Königin Elinor, Gemahlin Edwards I., spanische Prinzessin, Alfonso's X., des „Weisen", — als solcher auch von uns gekannt und erprobt, — schmachvoll verlästerte Schwester. Laut allen geschichtlichen Urkunden und Ueberlieferungen, als ebenso tugendsame wie anmuthsvolle Fürstin, ruhmwürdig um ihre zärtliche Gattenliebe gepriesen; in Peele's historischem, einer elenden Bänkelsängerballade [1]) nachleierndem Schauspiel zur hoffärtigen, blutgierigen, ehebrecherischen Metze, durch Selbstgeständniss im Tode als Kindbetterin, gebrandmarkt. Die dritte Eleonore, Elinor von Montfort, König Edward's I. Gefangene, Llewellyn's, des wälschen Fürsten, Geliebte und Gemahlin, in unserm Schauspiel nur sein angebeteter Schatten, seine umbra adorata, und verschwindend als solcher Schatten.

Diese monströsen, aus geschichtlichen Ereignissen und Bänkelliedern zusammengestümperten, missgeburtlich ungestalten Grundbestandtheile, von verzerrt komischen Scenen interludienartig durchsetzt; Motive, Figuren, Spässe, roh, wüst, schmutzig und mit jener altherkömmlichen, mehr schlammigen, als salzigen, widerwärtigeren, als lustigen, Humortünche und Hefe überkleistert. Und, trotzalldem, doch in jeder Scene, jeder Figur und Ausdrucksweise Spuren ächter Dichtungskraft, wie glänzende Flimmer-

---

That through the world admire his manliness,
And lo, at last arriv'd in Dover road,
Longshank, your king, your glory, and our son,
With troops of conquering lords and warlike knights,
Like bloody-crested Mars, o'erloks his host,
Higher than all his army by the head,
Marching along as bright as Phoebus' eyes.
And we, his mother, shall behold our son,
And England's peers shall see their sovereign.

---

1) In Dyce's Ausgabe von Peele's Works dem Stücke vorgedruckt.

blättchen am zähen Brei, am Kroppzeug, haftend. Queen Elinor, Stichblatt des englischen Nationalhasses gegen die Spanierin und ihr Mutterland, das eben nur die Armada wie ein Meerungeheuer ausgespieen, dessen scheussliches Gerippe, bei Abfassung und Vorstellung des Stückes, noch an Englands Küsten bleichte; — Queen Elinor, die Landsmännin Philipp's II., die die Biscaischen Meereswogen, wie einen Kraken, einen Seestier, nicht blos an Albion's Küste, nein, auf den englischen Thron gespieen, seine sichere Beute, sammt der Maiden-Queen, seiner Andromeda, des Autodafee-Flammen schnaubenden Meerscheusals, von der römischen Fluchhexe dem ketzerischen England als Landplage verhängt und auf den Hals geflucht. Dafür muss Queen Elinor, gleichviel ob bereits 1290 Todes verfahren, dem englischen Leierkasten aufkommen, der ihren guten Leumund zu Schanden walzt. Auf Peele's chronikalisch-dramatischen Balladenkasten eingeorgelt, ächzt Queen Elinor in einigen herzrührenden Klängen auf, in zauberischen aus der Seele quellenden Liebkosungen, womit sie an des königlichen Gatten Brust sich schmiegt;[1]) rührend durch die aufrichtige, innige Zärtlichkeit für ihren Heldengemahl, dem sie dess unbeschadet dichte Lorbeerkränze, aus voller Schürze, mit dem Dichter um die Wette, um die glorreichen Schläfe, vielleicht nur zur Verhüllung der vielfältigen Kronen flicht, womit sie ihn als Gemahlin, ja schon als Braut, geschmückt. Sie begleitete den König auf allen seinen Heeres- und Eroberungszügen, und hing an ihm und klettete sich an ihm hinan mit epheubrünstigen Lorbeerranken, die ihr Schuldbekenntniss auf dem Sterbebett mit Einem Ruck abstreifte, die Zacken und Zinken des langschenkeligen Sechzehnenders plötzlich entblössend, der Mönchsmaske zum Hohn, in welcher ihr der als französischer Priester verkappte König die Beichte abnahm. König Langschenkel, in Begleitung seines Bruders Edmund, Herzog von Lancaster, beide als Mönche verkleidet, treten in's Gemach der Königin, die zu Caernarvon in Wales den Prinzen Edward geboren[2]) und in London auf den Tod erkrankt darniederliegt.

---

1) Q. Elinor.
Yet pray thee, Ned (Edward), my love, my lord and king,
My fellow soldier, and compeer in arms . . .

2) Am 25. April 1284.

„Longsh. Dominus vobiscum.
Edmund. Et cum spiritu tuo.
Kgn. Elinor. Kommt näh'r ehrwürdige Väter an mein Bett ...
Longsh.
Aus welchem Anlass Königin berief
Uns Deine Majestät?
K. Elinor.
Seht Ihr nicht, heil'ge Priester, meinen Zustand,
Den schwachen Leib hinsinkend in mein Grab?
Edmund. Wir seh'n betrübt Dein Leiden, schöne Königin.
K. Elinor.
Die Seel', ach meine arme Seele lechzt,
Auf Gnadenflügeln himmelan zu schwingen,
Gehemmt im Flug von schwerer Sünden Last.
— — — — — — — — —
Longsh. Theil uns denn mit, was Dich so schwer bedrückt ...
K. Elinor. Den Mund verschliessen Scham und Reue mir.
Longsh.
Ihr dürft nicht, Herrin, die Berathung scheuen.
Wir sind in Vollmacht unsrer heil'gen Kirche,
Geweiht, das Beichtgeheimniss streng zu wahren.
K. Elinor.
— — — — — — — — — — —
So haltet denn, bei Eurem Heil und Englands,
Geheim die Beicht vor meinem Herrn, dem König,
Da mein Bekenntniss ihn so nah berührt,
Dass Liebe im Vergleich zu meinen Lastern,
Mein Herz mit Kummer ängstigt und erschreckt.
Edmund. Mein Herz verzagt.[1])
Longsh. Schweig, Bruder Priester, still.
K. Elinor.
In meiner Jugend Ueppigkeit und Schönheit,
Da Gnad ich vor des Königs Augen fand,
Den Tag vor jener Nacht, wo Seine Hoheit
Des Brautbetts erste Lust geniessen sollte, —
Verworfne, die ich war, fluchwürdig Scheusal,
Genoss auf meinem hochzeitlichen Lager
Sein Bruder Edmund, schön und jung, die Gunst,
Und Blüthe meiner jungfräulichen Liebe.
(der König wirft einen schmerzvollen Blick auf seinen Bruder.)
So ward Verräth'rin ich an meinem Herrn.[2])

---

1) Edmund hatte vergebens des Königs Vorhaben zu verhindern gesucht, und folgte seinem Bruder nur mit Widerstreben.
2) G. Elinor.
In pride of Youth, when I was young and fair,

Longsh. Facinus, scelus, infandum nefas.[1])

Edmund. Inbetracht Eurer Geistesschwäche, Herrin, wär' es gerathen Ihr bedächtet Euch, bevor Ihr sprächet.

K. Elinor.

So schwach nicht, guter Vater, dass mein Herz ich nicht,
Gedenk' ich jener Zeit, zerrissen fühlte.
Doch dieses heil'gen Bruders Schmerzensausruf —?
O bitt' für meine Sünden, frommer Mann!

Longsh.

Erbarmungsruf war's, meinem Stand entrungen,
Vor Schmerz ob unsres Nächsten Sünd und Fehler.
Doch will zum Himmel ich, dass Ihr und Edmund
Des Königs Bruder, Reue fühlet, beten.
Gefiel es Eurer Hoheit, fahrt nun fort.

K. Elinor.

Dem Fehltritt folgt noch schlimmre Sünde nach.
Denn Joan von Acon[2]), meines Herrn und Königs
Vermeinte Tochter, ist von niedriger
Geburt, erzeugt von einem Mönch, zu jener Zeit,
Als ich den Fuss auf Frankreichs Boden setzte.
Des Königs einzig ächtes Kind, sein einzig
Rechtmässiger Sohn, Ihr Freunde, meine Hoffnung,
Des Reiches legitimer Erb, ist Eduard
Von Caernarvon, den ich ihm jüngst gebar.[3])

And gracious in the kings of England sight,
The day before that night his highness should
Possess the pleasure of my wedlock's bed,
Caitiff, accursed monster as I was,
His brother Edmund beautiful and young,
Upon my bridal couch by my consent
Enjoys the flower and favour of my love.
(The king beholdeth his brother wofully.)
And I become a treatress to my lord.

1) Unthat, Verbrechen, unaussprechlicher Frevel!

2) In erster Ehe mit Grafen Guilbert von Glocester vermählt. Dieser Verbindung widmet auch unser Stück einige Scenen. Nach Guilbert's von Glocester Tod (1295) versprach sich Johanna von Acon heimlich mit einem kaum ritterbürtigen Ralph von Monthemer, den Edward I., als er davon hörte, gefangen nach Bristol abführen liess. Doch bewog den König zuletzt seine Vaterliebe in die Ehe seiner Tochter Johanna mit dem unstandesgemässen Abenteurer zu willigen. (Trivet 358. Vgl. Lappenberg-Pauli Gesch. von England. Bd. IV. S. 184.)

3) Das Hauptmotiv des Stückes.

Nun hab ich alle Zweifel meines schwer
Bedrängten Herzens Euch in's Ohr geseufzt.
O betet für mich, betet! denn ich sterbe.
Erlass mir, Gott, die Thorheit meiner Jugend.
Mein Geist harrt, ächzend, Deiner Gnade, Herr!
Lebt, Väter, wohl; empfehlt mich meinem Könige;
Empfehlt mich meinen Kindern, meinen Freunden.
Drückt mir die Augen zu — Tod heischt sein Recht —
(Königin Elinor stirbt.)[1])

Eine eigenthümliche, bedeutsame Tragödiescene, die aber an der schmachvoll komischen Figur zu schanden wird, die dabei der König, als Beichtiger, spielt, und ein solcher König, des Stückes gefeierter glorreicher Held, England's grösster Plantagenet-König. Ein schlagendes Beispiel aus unzähligen, wie die reichste Begabung, wie das poetische Genie selber, unter je drei apollisch kühnen Götterschritten, die es auf der Bahn zu den höchsten Kunstwirkungen zurücklegt, immerdar und unausbleiblich den einen Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen zumbesten giebt, und wäre der Poet langschenkelig wie der Delphische Gott selber — wenn des Dichters Genie, auf seinem Göttergange, nicht als himmlischer Rächer des Sittengebots dahinschreitet, jede Muskelfaser gleichsam geschwellt und erbebend vom erhabenen Zorn, ob der leisesten Erschütterung jenes die moralische Welt,

---

1) Q. Elinor.
Upon this sin a worser doth succeed.
For, Joan of Acon, the supposed child
And daughter of my lord the English king,
Is basely born, begotten of a friar,
Such time as I was there arriv'd in France.
His only true and lawful son, my friends,
He is my hope, his son that should succeed,
Is Edward of Caernarvon, lately born.
Now all the scruples of my troubled mind
I sighing sound within your reverend ears.
O pray, for pity! pray, for I must die.
Remit, my God, the folly of my youth!
My groaned spirit attends thy mercy seat.
Commend me to my childern and my friends,
And close mine eyes, for death will have his due.
(Queen Elinor dies).

wie die physische die Schwerkraft, zusammenhaltenden Gesetzes; wenn nicht sein, des poetischen Genies, ganzes, innerstes Wesen, wie das Weltall vom Aether, so von den geistigen Aetherwellen des zartesten, feinsten, empfindlichsten, moralischen Feingefühls, das identisch mit dem seelenhaften, in der Menschenachtung und Menschenliebe wurzelnden Schicklichkeitssinn ist, durchwallt, durchgossen, umspielt und durchzittert wird. Von diesem sittlichen Feingefühl, Seelenhauch und Psyche des höchsten poetischen Schaffens ist kaum eine Ahnung in den englischen dramatischen Dichtern vor Shakspeare, und in den wenigsten Dichtern nach ihm, zu erspüren. Und man darf wohl, ohne hyperbolisches Lobpreisen, diesen, mehr denn irgend ein Dichter, gottbegnadeten Geist, wie, hinsichtlich des dramatischen Genies, als den grössten, vielseitigsten und mächtigsten, also auch, bezüglich jenes sittlich-poetischen Tacts und Feingefühls, als den zartsinnigsten, an die Spitze aller Dichter stellen. Ein Blitzaufreger aus tiefstem Gemüthsgrunde, mit hochher flammender Hand, lohender als die, womit Zeus seinen hellleuchtenden Dreizack schwingt; ein Schleuderer von tragischen Donnern, furchtbarer als Jupiter's, von Donnern, die das unzerkeilbar härteste Frevlergewissen bis in die verborgensten Wurzeln spalten; ein Sturmaufwühler, Seelenstürme-Entfessler, schreckenvoller als der „schwarzlockige Erdumschütterer“ sich aus Meeresklüften und Höhlen dahinwälzt über Wolken und Wogen: singt doch der Schwan von Avon, gleich einem jener Schwäne bei Phaethon's Sonnenwagensturz, auf den brennenden Wogen des von ihm selbst gefachten Weltbrands schmelzende Untergangslieder. Zittern doch durch den ungeheuern Vernichtungsaufruhr süsse Flüsterklänge der Besänftigung, wie die der Weltäolsharfe, von Gottes Liebeserbarmen angehaucht. —

Auf der Höhe des tragischen Pathos, im Todes- und Gewissenskampfe seiner aus Nationalitätshass tendenziös verlästerten Abschreckungsfrevlerin, konnte Peele, im flagranten Widerspruche zur geschichtlichen Thatsache, dass Königin Elinor in glücklicher, durch keinen Schatten von Untreue getrübter Ehe, dem Könige, ihrem Gemahl, dreizehn Kinder geboren, nicht Schmach genug, verleumderische Schmach, auf das sterbende Haupt der Märtyrerin seiner Lästerung laden, die Volksballade an Brandmarkung noch überbietend, die blos von dem angeblich mit einem 'Friar' be-

gangenen Ehebruch leiert [1]), von Königin Elinor's Schändung des Brautbettes aber mit König Edward's Bruder, Edmund, nichts orgelt, noch dudelt. Doch sey's drum, wenn nur die Erfindung: Königin Elinor's Selbstschändung auf dem Sterbebett, und König Edward's Beichtabnahme in Mönchsvermummung, der dramatischen Situation zugutkäme, und deren beabsichtigte Wirkung nicht dadurch in's Gegentheil umschlüge, dass die Mönchskaputze, unterm Beichten, sich zusehends in einen höchst lächerlich schaudervollen Stiermüffel verwandelt. Queen Elinor's anderweitige, von der Balladenorgel abgeleierte Missethaten sceniirt der Dichter in unverbrüchlicher Reihenfolge, auch hier jeden Pinselstrich, der den hoffärtigen Frevelmuth der Spanierin zu stigmatisiren geeignet schien, auf's grellste hervorstellend und brandmarkend, und noch obenein der dramatischen Kunst zum anstössigsten Aergerniss, indem alles das, wovon die Ballade blos singt und sagt, vor die Augen tritt, in die jeder dramatisirte Balladenzug die Zuschauer und die Theatermuse schlägt. Die Schandthaten z. B., die Königin Elinor an der Gattin des Lordmayor von London, an der „Mayoress", aus teuflischer Hochmuthseiferwuth über deren stattlichen Aufzug, verübt. Die Königin lässt sie gewaltsam zum Ammendienst bei dem neugebornen Prinzen pressen, an einen Stuhl festbinden, ihr die Brüste entblössen und eine giftige Natter an die Brust legen, die sie, die Amme, als ihren Säugling, zutode saugt. [2])

---

1) — — — — — —
At last confess'd
— — how that by a friar
She had a base-born child;
Whose sinful lusts and wickedness,
Her marriage bed defiled.

2) Die Ballade sagt:
— — — — — — —
She bound this lady to a post,
At twelve a clock at night;
And as, poor lady, she stood bound,
The queen (in angry mood)
Dit set two snakes unto her breast,
That suck'd away her blood.

Das setzt Peele in Scene ad oculos:

Derselbe Peele weist sich aber trotzdem als ächter dramatischer Dichter in der Capitalscene aus, die er aus Königin Elinor's verwerflich-drastischer Sterbescene schlägt, und derselben auf dem Fusse folgen lässt. Wir zielen auf die Scene zwischen König Langschenkel und seiner eben von der nun hochseligen Königin als Bankert gebrandmarkten Bastardtochter Johanna von Acon, die nicht die Frucht von Langschenkel's Lenden, sondern der Sprössling eines Kapuziners ist mit einem Strick um die Lenden, dem eine ganz sonderliche heilige Brunst eingewoben und eingeflochten scheint, wovon noch in jüngster Zeit die von Vätern Jesu und sonstigen heiligen Vätern mit selbeigenen Händen, behufs Wunderblutungen, um Nonnenhüften geschlungenen Lendenstricke oder Brustgürtel ein unverwerfliches Blutzeugniss ablegten. König Langschenkel's von der Zeugungskraft eines Kapuziner-Lendstricks zeugendes Bastardblut, Joan of Acon, vor ihres Nichterzeugers Antlitz herbeschieden, bricht in Klagen über den Tod der Königin, ihrer Mutter aus. Mit blutendem Herzen — ach, auch dies infolge des Lendenstrickes blutend! — beschwichtigt König Longshank des armen Kindes — ach nicht seines Kindes, Herzeleid:

„Die Königin ist todt, doch weine Du
Nicht, Hanna, arme Seele; schuldlos bist Du

Q. Elin. . . . bind her in the chair and let me see how she'll become a nurse. So now draw forth her breast, and let the serpent sucke his fill. Why so; now she is a nurse. Suck on, sweet babe.

Mayoress.

Ah queen, sweet queen, seek not my blood to spill,
For I shall die before this adder have his fill.

Q. Elin.

Die or die not, my mind is fitly pleased.

Und lässt sie mit der Natter allein, die ihre Amme — wie Shakspeare's Cleopatra, vielleicht nicht ohne Anregung durch diese Scene — in verwandter und doch wie himmelhoch verschiedener Situation sich ausdrückt: — ihre Amme in Schlaf saugt:

„Siehst Du den Säugling nicht an meiner Brust
In Schlaf die Amme saugen?"

Das haben so Shakspeare's Plagiate an sich: dass sie das abscheulichste dramatische Erfindungs-Gezücht, wie die griechischen Götter Skorpionen, Schlangen, gelegentlich auch Esel und Ochsen, unter die Sterne versetzten, gleichermaassen solche dramatische Bestien als Sternbilder am Himmel ewiger Poesie schimmern lassen.

An diesem Truge, der fluchwürd'ger, als
Beklagenswerth.

Joan.

Mein schauderndes Gemüth,
Bestürmt von Schmerzenslauten, beugt zur Erde
Mich nieder, zwingend mich, zu flehen,
Dass Eure königliche Majestät
Euer wehvoll Kind befreien möcht' vom Argwohn.[1]

Longshank.

Mein Kind, Du? Hanna, mein Herz! Du irrst.
Der König Englands ist kein schäb'ger Mönch.

Joan.

War Lady Elinor nicht Eure Gattin,
Und bin ich nicht der Sprössling Eurer Lenden?[2]

Longsh.

Wohl, doch wenn's Fraun gelüstet, auf Abwegen
Zu schwärmen, wächst dem Scheinpapa ein Horn . . .
Joan, Tochter bist Du eines geilen Mönchs
Dein Vater war ein Mönch, unsel'ge Hanna;
Gebeichtet kurzweg hat es Deine Mutter,
Und ich, beschimpft, vernahm's kurzweg mit Schmach.[3]

Joan.

Was? Eines Mönchs gemeine Bastardbrut?
Anmaassliches Geschöpf! wie wag ich mir

---

1) Longsh.

The queen is dead yet, Joan, lament not thou,
Poor soul, guiltless art thou of this deceit,
That hath more cause to curse than to complain.

Joan.

My dreadful soul, assail'd with doleful speech,
Joins me to bow my knees unto the ground,
Beseeching your most royal majesty
To rid your woeful daughter of suspect.

Der Blankvers tritt bei Peele noch in seinem primitiven Zustande, in ungebrochenen Zeilen, auf; jeder Vers ein Langschenkel.

2) Joan.

Was not the Lady Elinor your spoose,
And am not I the offspring of your loins?

3) Longsh.

Joan, thou art daughter of a lecherous Friar;
A Friar was thy father hapless Joan;
Thy mother in confession wows no less,
And I, vild wretch, with sorrow heard no less.

In's Antlitz meinem Ehgemahl zu schauen?
Wie mag ich leben, wenn mein Ruf dahin?
Fort üppig Unkraut! Licht der Welt hinweg!
(stürzt nieder sich am Boden hinwindend[1])
und murmelt noch ein Aal-Verspaar aus Ariosto's Orlando Furioso, worauf der König Exvater ein gleiches Paar aus dem Orlando setzt.)

Longsh.

Erheb Dein Haupt. Unselg'e, Jammervolle!
Fluch diesem Missgeschick nicht allzusehr,
Fortuna wechselt unstät ihren Lauf.

Joan.

Mein König, lass Fortuna ihren Lauf.
Du Seele flieh, nimm einen bessern Lauf.
Weh mir! gestürzt aus königlichem Stand!
Ihr Purpurquellen, ihr, in meinen Adern,
Die sonst gewohnt, mein schweres Herz zu nähren,
Herbei ihr alle, Mitleid mir zu spenden!
Hemmt Eure Kraft und ändert euren Lauf,
Lös't euern wirren Blutstrom auf in Luft!
Hört auf zu seyn, damit ich nicht mehr sey!
Ihr Locken, nieder vom verworfnen Haupt!
Es schmäht ihr Prunk die schmachgeborne Hanna!
Ach Gloster, ach! Dich trifft die Schande, Gloster!
Entraff mich, Tod! zu lang schon lebte Hanna!
(Stürzt todt hin zu den Füssen des Bettes der Königin)![2])

Die Affectsprache, der Schmerzensausdruck, hat noch nicht

---

1) Joan.

Away thou wanton weed! hence worlds delight.
(She falls grovelling on the ground).

2) Joan.

My king, my king, let fortune have her course!
Fly thou, my soul, and take a better course.
Aye's me! from royal state I now am fallen!
You purple springs that wander in my veins,
And whilom wont to feed my heavy heart,
Now all at once make haste, and pity me,
And stop your powers, and change your native course,
Dissolve to air your lukewarm bloody streams,
And cease to be, that I may be no more.
You curled locks, draw from the cursed head:
Above her pomp, for Joan is basely born!
Ah, Glocester, thou pour Glocester hast the wrong!
Die, wretch! haste death, for Joan hath liv'd to long.
(She suddenly dies at the queens beds feet).

die volle Stärke; aber die Situation, das Geschick der unglücklichen Johanna; der Mutter, ihre, des Gatten Schmach, wirkt mit tragischer Gewalt, bricht ihr Herz und erschüttert das unsrige. Die Scene ist der Lichtpunkt des Stückes. Alle andern, die meisten jedenfalls, insonders die beabsichtigt komischen oder humoristischen Zwischenscenen, flimmern, vor unsern Augen mindestens, als schwarze Punkte, in wirrem Mückentanz, durcheinander. Die wälsche Gruppe namentlich, Prinz Lluellen und sein Anhang: Rice ap Meredith, Owen ap Rice, Lluellen's aus wälschem Patriotismus zum Verräther-Rebellen an König Edward sich begeisternder Bruder, Sir David of Brecknock, der wüste, liederliche Mönch und Zotenreisser, Friar Hugh ap David, ein Satyr in der Kutte, der Unzuchtteufel als Waldteufel in der Mummelkappe, Zotenlieder mit seiner Dirne, seiner Waldh—, singend. [1]) Und um die Rotte voll zu machen, eine ächt wälsche Figur, ein Harper, „Harfner", der mit Prophezeihungen auf König Langschenkel dem Merlin in's Handwerk pfuscht. [2]) Im Verein mit dieser Rotte und mit seiner Herzensperle, Elinor von Montfort, improvisirt Prinz Lluellen Robin Hood und dessen Wildlingsbande. [3]) Doch stösst Lluellen

---

1) Wench, when the sign is in the tail
Mighty is love and will prevail . . .
I love a wench as a wench should be loved.

2) Harper.
When legs shal lose their length,
And shanks yield up their strength
Returning weary home from out the holy land,
A welchman shall be king
And govern merry England.
Wenn Beine missen ihre Läng
Und Schenkel reissen ihre Sträng;
Heimkehrend müde aus dem heiligen Land:
Dann wird ein Wälschmann König seyn
Und herrschen über lustig Engelland.

3) Lluellen. . . . I'll be Robin Hood, that's once; Cousin Rice, thou shalt be little John, and here is Friar David as fit as a die for friar Tuck. Now my sweet Nell, (Elinor), if you will make up the mess with a good heart for Maid Marian, and do well with Lluellen under the green wood trees, with as good a will as in the good towns, why plena est curia.

mitunter auch in die Fama-Posaune, auf welcher, als sein Waldhorn, er einen Vergötterungstusch, seiner Elinor zu Ehren, bläst.[1]) Die Stimmung wenigstens ist ähnlich der, worin Shakspeare's siegreich aus der Schlacht zurückkehrender Antonius seine ägyptische Königin-Maitresse, seine Cleopatra begrüsst.[2]) Das Waldleben im Ardennerwald — und dieses Rudel mit dem borstigen Kuttenschwarzwild, dem Friar — man kommt immer wieder darauf zurück, dass der Dichter von Antonius und Cleopatra, von Lear, Macbeth, Othello, Hamlet, der zugleich Dramen-Waldidyllen schrieb, wie As You like it, wie der Sommernachtstraum u. s. w., unter Englands grossen Dramatikern nicht blos der grösste, dass er unter ihnen der einzige Poet-Dramatiker war, und dass der Schöpfer von Falstaff und seiner Bande auch der einzig ächte dramatische Poet-Herold des englischen Humors, der einzig wahre Dichter-Repräsentant von 'merry England' war; der Einzige und Erste, der diesen Humor in den Blutkelch der tragischen Muse mischte, und diesen zum Liebesmahlkelche der neuern tragischen Kunst für alle Culturvölker reichte.

Der Ausgang von Peele's chronikalisch balladischer Leierkasten-Tragödie ist so „wüst, unförmlich und vermischt" wie ihr Anfang und ihre Mitte. Sluellen wird von einem Soldaten im Kampfgetümmel mit der Streitaxt erschlagen. Der brünstige Waldeber in der Kutte, der Friar, erhenkt sich an seinem Lendenstrick. Der wälsche Verräther-Rebell, David-Judas,

1) Lluellen.
What, Nell, sweet-Nell, do I behold thy face?
Fall heavens, fleet stars, shine Phoebus' lamp no more!
This is the planet lends this world her light:
Star of my fortune this, that shineth bright,
Queen of my heart, loadstar of my delight,
Fair mould of beauty, miracle of fame,
O let me die with Elinor in mine arms!
What honour shall I lend thy loyalty
Or praise unto thy sacred deity?

2) Ant.
— — — — Tag der Welt,
Umschliess den erznen Hals, spring, Schmuck und Alles
Durch festen Panzer in mein Herz und dort
Siegprang auf seinem Klopfen! —

wird auf einer Schleife zum Galgen befördert. — Königin Elinor — ja Königin Elinor, die an ihrer, in ihren eigenen Hals gelogenen Selbstschändung erstickte Königin Elinor, sie war schon einmal in's Grab versunken, lebte aber wieder auf, nur um dem Leierkasten der Ballade, dem Orgelum Orgelei getreulichst nachzuleben, das sie zu Charing-Cross in die Erde versunken und zu Queenhitte in London wieder emporsteigen lässt. [1])

Und König Langschenkel? — König Langschenkel zieht, am Schlusse des Stückes, mit dem, während der Beichte der Königin, unter der Kaputze ihm gespenstisch über den Kopf gekommenen Stiermüffel, als Sturmhaube, in den Kampf gegen den abermals aufständischen Baliol, den wiederholt vom König Longshank ein- und abgesetzten König von Schottland. Mit welchem Kriegserfolge, meldet wohl die Chronik, aber nicht der Balladenkasten, und daher auch nicht unser Stück, das der Katastrophe genuggethan, wenn es dem Langschenkel Beine macht, die mit Schritten von London nach Schottland ausgreifen, jeder Schritt der famose: du sublime au ridicule. Das Ende von diesem sceniirten Balladenliede wäre demnach: dass sein Held, König Langschenkel, inmaassen Lügen kurze Beine haben, ein Langschenkel mit kurzen Beinen aus dem Stücke läuft. Viel Glück auf den Marsch nach Schottland, König Langschenkel, der Chronik nach; zu kurzen Lügenbeinen vom Prokrustesbett des Balladenkastens geschnitten! Beim Kriegszug nach Schott-

---

1) „She wish'd the ground might open wide,
And therein she might sink!
With that at Charing-Crosse she sunk
Into the ground alive;
And after rose with life again
In London at Queenhitte"

In Peele's Edward I. (Ed. Dyce p. 178) ruft queen Elinor, bei dem von ihrer Tochter Joan of Acon ihr vorgehaltenen Tod der Mayoress of London:

Gape earth, and swallow me, and let my soul
Sink down to hell, if I were author of
That womans tragedy. O Joan, help Joan,
Thy mother sinks!

p. 188 liegt sie schon, von Gewissensqualen gefoltert im Kindbett, das ihr Beicht- und Todesbett ist.

land hat sich allein Graf Gloucester rückwärts concentrirt, und auf eigne Hand auf den Friedensfuss gesetzt, als Epilog sprechender Solus und leidtragender Wittwer um seine zum Mönchs-Bankert gebeichtete Gattin Joan of Acon, der er in seiner Eigenschaft als Epilog, ein Ende zu machen, nur noch einige wenige Niobe-Thränen nachweint, da, mehr von dieser Qualität vergossen, ja doch nichts helfen würden.[1])

David and Bethsabe[2]),

Unter G. Peele's Dramen das Meisterstück, ist unsern Lesern durch eine Parallelstelle zu Calderon's 'Los Cabellos de Absalon'[3]) von wohlbekanntem Klange.

Die Vorgänge halten Schritt mit der biblischen Erzählung.[4]) Es beginnt denn auch das Stück mit dem rechten Anfang, mit der Quelle allen Folgeleids; mit dem Bade, worin Juda's König die Gattin eines seiner, bei der Belagerung der Stadt Rabbah, eben für ihn blutenden Officiere, die Gattin des mit unheilschwangern Briefen sprichwörtlich verknüpften Urias, die hochruchtbare Bethsabe, in Eva's Toilette, von der Zinne seines Palastes aus erblickt. Ein Anblick, den zu tragiren Niemand berufener, als George Peele, sich denken durfte, der die aus einer solchen Schau sich entwickelnde Katastrophe selber ausbaden musste; und doch nur als blosser Dichter ausbaden, mit dem der Psalmist, als welchen der 'Prologus' seinen tragischen Helden gleich im ersten Blankvers feiert[5]), auch noch den König verband, von dem ein einziger Blickfunken, wie griechisches Wurffeuer, die gefeiteste Flussnymphe in ihrem eigenen Elemente, dem Wasserbade, in Flammen setzt, zumal wenn diese Nymphe Strohwittwe ist. Und, als hätte Peele an eine solche Fluss-

---

1) Gloucester: Wept I like Niobe yet it profits nothing.

2) „The Love of king David and Fair Bethsabe. With the Tragedy of Absalon. As it has ben divers times plaied on the stage. Written by George Peele. London, Printed etc. 1599“, 4to. Wiederabgedruckt in Hawkins' Origin of the English Drama. Vol. II. 1773. Die Zeit der Abfassung und ersten Aufführung ist nicht überliefert.

3) XI 2, 546 ff.

4) 2. Sam. Cap. 11 ff.

5) Of Israel's sweetest Singer now I sing.

nymphe gedacht, eröffnet er die Tragödie mit einem von Bethsabe im Bade gesungenen Lied, einem der Säuselkühle und dunklen Schattenschleiern vorgesungenen Bittgesange, dass ihrer Schönheit Feuer keine unlautere Begier fachen, keinen lüsternen Spähblick [1]) beflügeln möchte. Aber, zu Bethsabe's und Urias' Unglück, ist das Licht schneller als Schall und Klang. Eh der Schatten, auf den Ruf der Silberstimme, als Bademantel herbeieilt, hat schon der Schönheit Licht und Feuer, das lauschende Auge des königlichen Zionsängers erfasst, und seine entzündbarsten Begierden entflammt, tief bis in's Herz hinein und darüber hinaus. [2]) Von Schaulust verzückt, wünscht König David der Badenden zum Einreiben für Haar und Haut, statt gewöhnlicher wohlriechender Oele, Manna, Thau vom Hügel Hermon, und „Balsam, der von alt Aaron's Bart träufelt." [3]) Oder noch lieber von jung Aaron's Bart, und schmilzt selber, unverwandten Blickes, in solchen Aaron-Bart-Balsam hin, und löst sich auf in Einen Hermon-Thau. „Cusay!" — ruft König David, ganz aus dem Leim, seinen Kammerherrn, oder Kammerhusaren — „Cusay, komm herauf, und warte Deines Amtes bei Deinem Herrn und König!" [4]) „Geh, lauf und hole mir dort die Blume Israels, die Wasserlilie her, wie sie geht und steht, schleunigst!" [5]) Cusay fliegt mit Flügeln des Buhlenden selber, mit Zephyrflügeln, nach der Blume Israels, und kost ihr so buhlkupplerisch lieblich des Königs Sehnsucht

---

1) Let not my beauty's fire
Inflame unstay'd desire,
Nor pierce any bright eye
That wandereth lightly.

2) Dav.
— What looks, what wonders pierce
My soul, incensed with a sudden fire?

3) Dav.
Bear manna every morn instead of dew,
O let the dew be sweeter far than that
That hangs, like chains of pearl on Hermon hill
Or balm which trickled from old Aaron's beard.

4) Cusay, come up, an serve thy lord the king.

5) Dav.
See, Cusay, see the flower of Israel
— — — — — — — — — — — —
Go, knaw, and bring her quickly to the king.

ins israelitische Blumenohr, dass ihr verschämtes Geziere selber ganz Blumohr wird und ihr Rosenmündchen den aus Cusay's Auftrag eingeschlürften Königsliebhauch als folgsamste Bereitwilligkeit flüstert in magdthümlicher Demuth.[1]) Mit welchen Gefühlen sieht König David von der Zinne seiner Hochwarts-Minne aus der Stossvogelsperspective, mit welchen Gefühlen die Erschmachtete herantrippeln, gleich einer leichtfüssigen Hindin[2]), ihrem zärtlich brünstigen Kronhirsch entgegen! Sein Nervengewebe erzittert, wie die Saiten seines Psalters, und jeder Blankvers ist ein inbrünstiger, dem Liebesgott gesungener Psalm. Dass Peele's Tragödieheld aus dem Liebespsalmisten in schmelzenden Bildern und biblischen Gleichnissen nicht herauskommt, und den Dichter in jedem Wort herauskehrt, rechnen wir gerade nicht zu den Meisterzügen dieses in Lustbüssung busszerknirschten, in (H—) Sack und Asche jammerbrünstig ächzenden Ehebruch-, Meuchelmord- und Blutschande-Königsfamilientrauerspiels. Auch David's böckische Meckerei um die vorgeführte 'Handmaid' herum, von Bethsabe's verschämter Sprödsamkeit nur heftiger, bis zum Stegreifbefehl an Cusay entbrannt; flugs zu Joab in's Feldlager zu eilen, dass dieser den Urias als Nothnagel heimschicke[3]) — auch diese Situation scheint uns über das Gehege des tragischen Styls — um mit Spiegelberg zu reden — „hinauszuzielen."

Die Belagerung der Stadt Rabbah von Joab und dessen Unterfeldherrn, worunter Urias, ist zu wenig mit der gleichzeitigen Belagerung Bethsabe's, vonseiten des Königs, in dramatische Wechselwirkung gesetzt. Es müsste denn des Urias' Angriffs-Vorschlag, die Mauern der Stadt zu erstürmen, eine solche Beziehung aufeinander andeuten sollen, als überkäme den Aermsten ein dunkles Vorgefühl seines Geschickes, plötzlich die Anwandelung, die Mauern aus horntoller Angst hinanzuklettern.[4])

1) Beth. The king's poor handmaid will obey my lord.

2) Dav. Now comes my lover tripping like the roe.

3) Dav.

Leave it to me, my dearest Bethsabe.
— Cusay, hast thou to my servant Ioab,
Commanding him to send Urias home,
With all the speed can possibly be us'd.

4) Uri. Let us — scale this kingly tower.

Urias voran, Joab und die Unterfeldherrn ihm nach — im Nu ist die Mauer erstiegen; König Machaas mit seinen Ammonitern, von Urias, wie Jagdhunde von Hirschgeweih, was nicht gespiesst wird, auseinander gestiebt, geschleudert [1]); während, zu selbiger Frist, der Erstürmer der Veste 'Bethsabe' den Siegesfahnenstock auf den Zinnen von Zion aufpflanzt. In diesem Augenblick trifft Cusay ausser Athem ein, bestellt seiner Majestät Befehl [2]) und erhält sofort den Urias vom Oberfeldherrn Joab überliefert. [3])

Hat der Dichter an solche Wechselbezüglichkeit der gleichzeitigen Doppelbelagerung und Erstürmung gedacht? Wir möchten dies, zugunsten des dramatischen Ineinandergreifens der Incidenzen, der Haupt und Nebenhandlungen annehmen, wenn es nur der Dichter durch irgend einen dahinzielenden Zug hätte andeuten wollen!

Nun folgt Ammon's blutschänderische Vergewaltigung seiner Schwester, Thamar, unter Anstachelung durch Jonadab. Welche Coincidenz! David, Prinz Ammon's und Prinzessin Thamar's königlicher Vater, in seinem Gemach mit Bethsabe in schwelgendem Ehebruch und Mordanschlägen; der Sohn in seinem Zimmer — Die Situation dünkt uns scheusslicher als alle Gräuel in Titus Andronicus, wo der Vater doch mit tragischer Berechtigung die Schändung der Tochter bejammern darf. Vor Ammon's Thür hält der verruchte Jonadab einen, die Gräulthat illustrirenden, Thamar's Geschick in schwülstig grellen Farben schildernden Monolog. [4]) Unserm Gefühle nach, erscheint, verglichen mit dieser stumpfsinnigen Brutalität einer dramatischen Schaustellung solcher viehischen Lustbefriedigung und der lyrischen Reflexion

---

1) — beat this roisting dastards from their doors
Thus have we won the tower, which we well keep
Maugre the sons of Ammon and of Syria.

2) Cus. His Majesty commands thee etc.

3) Joab. Here, take him with thee then.

4) Jonad.
Fair Thamar now dishonour hunts thy foot,
And follows thee through every covert shade
Discovering thy shame and nackedness,
Even from the valleys of Jehosaphat
Up to the lofty mounts of Libanon,
Where cedars, stirred with anger of the winds,

darüber in schreienden Farben und verstiegenen Bildern — erscheint das Gräulichste im Titus Andronicus wie von einem Frosthauche tragischen Entsetzens, wie von einem Schauer, gleichsam sittlich poetischer Scheu, überschauert. Und nun noch, kaum dass der Monolog zuende, die geschändete Schwester vom Bruder-Scheusal zur Thür mit Fusstritten hinausgestossen [1]! — hat die kritische Sprache einen adäquaten Ausdruck des Abscheus vor solchem empörenden Rohsinn? Hat sie einen Ausdruck der Verwunderung über die Entrüstung der englischen Kritik, mit welcher diese gegen Shakspeare's Verfasserschaft von Titus Andronicus sich berserkerwüthig sträubt, da doch kein Einziger von Shakspeare's unmittelbaren Vorgängern und Kunstgenossen aus seiner frühesten Productionszeit, kein Einziger das Genie besass: dem Grässlichen, Gräulhaften, dem *μιαρόν*, eine tragische Färbung, ein tragisches Interesse zu verleihen, ausser ihm! Anschaudernd tragisch — es sey! — Hypertragisch — zugestanden! — immerhin aber tragisch durch und durch ist der Titus Andronicus. Ein Zuviel von dem, was der Tragiker aufbieten darf und die tragische Kunst gestattet; aber ein Zuviel von tragischer Ueberkraft, das selbst Christopher Marlowe nicht zu verschwenden hatte, der nur in seinen Edward II. den tragischen Ton und Schmerzensausdruck traf; bei dem sonst aber die Leidenschaft in's Bombastische verdampft, bevor sie den Siedepunkt gleichsam des tragischen Affectes erreicht. Jene Ausnahme, die Edward II. bildet, ist noch immer eine offene Frage, die eine Erklärung erfordert und erwartet.

Was hilft's nun viel, dass Thamar's Bruder, Absalon, als ihr Rächer auftritt, wenn diese Rachethat durch Brudermeuchelmord imwege der Verlockung zu einem Schäferfestschmaus, durch Hinterhalt und Fallenstellung, sich vollzieht? Wenn diese Schändungssühne am Bruder von einem durch Aufruhr, Empörung und

Sounding in storms the tale of thy disgrace
Tremble with fury, and with murmur shake
Earth with their feet, and with their heads the heavens
Beating the clouds into their swiftest rack,
To bear this wonder round about the world.

1) (Ammon thrusting out Thamar).
Am. Hence from my bed, whose sight offends my soul.

Mordanschlag gegen seinen König und Vater, und von einem selber von Blutschande mit des Vaters Kebsweibern befleckten Bruder vollbracht; wenn jene Schandthat durch eine, womöglich noch verbrecherischere, mit gehäuften und, wenn denkbar, noch verdammlicheren, Schandthaten besudelte Hand getilgt wird? Die Analyse des ital. Incest- und Gräuldrama's überhebt uns der kritischen Erörterung von Peele's Tragödie, inbezug auf dieses, als tragisches, verwerfliche Motiv, das, in „König Oedipus," und nur vermöge der unbewussten Schuld, zu poetisch-tragischer Kunstwürdigkeit entfaltet, alle ähnlichen Tragödien zum widrigen Bodensatz und schmutzigen Wegguss der Sophokleischen Incesttragödie verscheusslicht. Das Ekelerregende verpestet das tragische Mitleid für das unschuldige Opfer der Schandthat, das, mit einer, wenn auch unverschuldet und gewaltsam eingeimpften moralischen Pestbeule behaftet, sich uns darstellt. Je pathetischer solches Infections-Gebreste vom schuldlosen Schuldopfer zur Schau getragen und unserm Mitleid an's Herz gelegt wird; je scheuseliger schlägt dieses Mitleid von einem tragischen Leidgefühle in ein pathologisches um; und, inmaassen als der Dichter seine Rührungs- und Ausdruckskunst erschöpft, kehrt sich unser Zuschauer-Herz von der Schilderung der Lage seiner Schmachheldin ab; wandelt sich unser poetisches Kunstherz in ein fleischernes Naturherz um, das dem von der Incest-Lustseuche schuldlos ergriffenen Opfer eben auch nur ein fleischliches mit Abscheu vermischtes Erbarmungsbedauern, aber kein tragisch geläutertes Seelenmitleid spenden kann. Thamar's Jammerklagen, Absalon's Rachepathos, König David's [1]) zornsprühende Vaterflüche, womit er sich wie mit Löwenschweifschlägen die Weichen geisselt — an sich treffliche Stylproben situationsgemässer Theater-Affectsprache, vonseiten des Dichters; den drama-

1) Dav.

Hath Ammon brought this evil on my house,
And suffer'd sin smite his fathers' bones?
Smite, David, deadlier than the voice of heaven,
And let hate's fire be kindled in my heart,
Frame in the arches of thy angry brows
Making thy forehead, like a comet, shine,
To force false Ammon tremble at thy looks.

tischen Vertretern dieser Ergüsse aber, den Bedrängnissen und Leidergüssen dieser Figuren können sie unser tragisches Mitgefühl, unsere poetischen Sympathien nicht erobern. Für Thamar nicht; weil ihr Pathos aus einer beschmutzten Quelle strömt, aus Othello's „Sumpf für ekler Kröten Begehn und Brüten." Für Absalon nicht; weil der Brudermeuchelmord bei ihm vorweg beschlossene Sache ist, ohne Seelenkampf, ohne Conflictsituationen mit dem Bruder, ohne vorgängige Andeutung von Absalon's Beziehung und Stellung zur Schwester und zu des Vaters Lieblingssohn, Ammon; mit einem Wort, weil Absalon's Rachevorsatz ein Stegreifentschluss ist, und als solcher, von ihm ausgeführt wird. David's väterliches Entrüstungspathos endlich kann uns nicht rühren; kann in uns keine tragische Furcht, kein tragisches Mitleid erregen: einmal weil er selbst mit dem Beispiel bösen Lustkitzels, geplanten Ehebruchs und Mordanschlags den Seinigen vorangeht, und weil durch den Vaterzorn die Vaterschwäche durchblickt, von dieser also sein Zornpathos in Einem Athem Lügen gestraft wird, und die Flankenschläge mit dem Löwenschweifbüschel nur Absalon's Entrüstung gegen den Bruder ablenken sollen, unter Vorbehalt, die Schandthat des Lieblingssohnes mit dem Schweifbüschel zu vertuschen, wenn nicht gar liebkosend von des Sohnes Gewissen zu streicheln. [1])

---

1) Dav.

Sin with his sevenfold crown, and purple robe,
Begins his triumphs in my guilty throne.
There sits he watching with his hundred eyes
Our idle minutes, and our wanton thoughts;
And with his baits, made of our frail desires,
Gives us the hook that hales our souls to hell,
But with the spirit of my kingdom's God
I'll thrust the flattering tyran*) from his throne,
And scourge his bondslaves from my hallow'd court,
With rods of iron, and thorns of sharpen'd steel.
Then, Absalon, revenge not thou this sin;
Leave it to me, and I will chasten him.

In Purpur und in siebenfacher Krone
Siegprangt auf meinem schuldvoll'n Thron die Sünde.
Dort sitzt sie lauernd mit den hundert Augen

---

*) Für tyrant.

Hätte der Dichter von David und Bethsabe es darauf angelegt, seines biblischen Judenkönigs und heiligen Psalmensängers

---

Auf unsrer Musse üppige Gedanken,
Und mit dem Köder unsrer Lustbegierden
Wirft sie die Angel, die zur Höll' uns schleift.
Doch mit dem Gotte meines Königreichs
Hoff' ich vom Thron zu scheuchen die Tyrannin,
Und ihre Rotte vom gerechten Hofe
Mit dornigen Ruthen scharfen Stahls zu geisseln.
Nicht räche Du, mein Absalon, die Unthat,
Lass mir die Rach' und Züchtigung des Frevlers!

Wem hier die, dem Gleichnisse und der Sprachfigur nach, ähnliche Stelle in Shakspeare's Richard II. beifällt, die wohl gar der Apostrophe des Peel'schen Königs David nachklingt, dem muss auch der Wesensunterschied eines blos conventionellen, blos stylisirten, nicht innerlich berechtigten Ausdruckspathos und des ächten tragischen, d. h. in der Situation, im Charakter, in der Art der Verschuldung und des Schuldgefühles begründeten Pathos einleuchten, das, in allen diesen Reflexen gleichsam einer über dem Leidenshelden lagernden elektrischen Schicksalsatmosphäre erzitternd, diese doch nur im innersten Gemüthsgrunde, als Zermalmungsdruck eines mit Naturnothwendigkeit sich offenbarenden eintretenden Ursächlichkeits- und Vergeltungsgesetzes empfindet und in seinen Erschütterungen, seinen Schmerzgefühlen, Thränengüssen und ächzenden Jammerklagen, wie in elektrischen Entladungen, abspiegelt. Von der Kunst, von dem Verständniss solcher tiefinneren, im Geist und Sinn des Ursächlichkeitsgesetzes entwickelungsstetigen, vorbereitenden Begründung und Motivirung des tragischen Schmerzensausdrucks, von diesem Kunstgesetz findet sich bei Shakspeare's Vorgängern und Nachfolgern kaum und nur ausnahmsweise eine Ahnung, geschweige ein Compositionsbewusstseyn. Eine dunkle instinctmässige Ahnung davon überrascht uns in Marlowe's Edward II. Die Vorbereitungspraktik,' die in Ben Jonson's Stücken sich breitmacht, diese tritt wieder so absichtlich, so dogmatisch hervor, dass ihr der Abstractions- und Destillationsschweiss eines nach classischen Regeln und Studien brauenden, dramatisch dramaturgischen Alchymisten in dicken Tropfen auf der Stirne steht. Auch möchte der Kunstwerth solcher regelrechten Motivirung, zugunsten eines psychologischen Grundmotives, das in letzter Folge auf eine Seltsamkeit, einen Tic, eine Ausnahmseigenheit, eine Charakter-Schrulle, einen Humour, wie bei Jonson, hinausläuft, als ein problematischer, fraglicher erscheinen dürfen. Der einzige wahrhafte tragische Stimmungskünstler Englands und zugleich, nächst Aeschylus, der grösste in dieser tragischen Stimmungskunst, ist und bleibt Shakspeare. Wodurch er diese Wunder bewirkt, das darzulegen, ist die eigentliche Aufgabe und Mission der Shakspeare-Kritik

Schmerzgefühl ob des Sohnes Schandthat an der Schwester zu persiffliren, und als eine herrscherisch verruchte, mit Gottes Geboten Muthwill treibende Heuchelei zu brandmarken; so konnte er diese, unser poetisches Mitgefühl für König David's und seines Hauses tragisches Schuldgeschick in's Gegentheil, in ein widriges Missgefühl verzerrende Absicht nicht besser erreichen; konnte er, gleich bei Grundirung seiner Tragödie, das Schmerzenspathos des Königs und Vaters nicht lächerlicher parodiren als durch die unmittelbar darauf folgende Scene mit dem von Cusay, seinem Ehebruchs-Steuber und Kuppel-Braken, ihm herbeigeholten Urias, den der König, unter dankerglühtester Lobpreisung und Herausstreichung von dessen Kriegsthaten, und nach Umflechtung des ihm dafür verliehenen, an der Stirn zu tragenden Hahnrei-Kronenordens mit Lorbeerzweigen so liebkosungseifrig, so drängelnd — allergnädigst in's Ehebett schmeisst [1]), mit dem Hintergedanken, dass der von seines Königs Huld und Gunst so Hochgeschmückte daselbst den inzwischen verübten Ehebruch ausflicke, und dessen nachneunmonatliche Folgen, als besondere Auszeichnung zum Kronenorden, trage. Urias, der nun Lunte riecht, und merkt, wo das Laken geschoren ist, und was die Kreide gelte, findet ein Haar in des Königs gnädigster Fürsorge zumbesten seiner so lange hingehaltenen Ehestandspflichterfüllung à son débotté, und versichert seinem, zu Kammerherrndiensten, beim Zubettebringen, so huldreich bereitwilligen Monarchen, versichert seinem ihn mit Gnadenzeichen überschüttenden Könige: dass er nach augenblicklicher Rückstandsleistung seiner ehelichen

---

und die bezielte, ihrer Erörterung noch gewärtige Vergleichungsstelle in Richard II. soll hier blos berührt werden:

— — — — „Denn im hohlen Zirkel
Der eines Königs sterblich Haupt umgiebt,
Hält seinen Hof der Tod, da sitzt der Schalksnarr
Höhnt seinen Staat und grinst zu seinem Pomp . . .

u. s. w.

1) Dav.

Go therefore home, Urias, take thy rest;
Visit thy wife, and household, with the joys,
A victor and a favorite of the kings'
Should exercise with honour after arms.

Pflichten gar nicht so unhaltsam brenne [1]), als ob für ihn periculum in mora wäre; dass er im Umschliessungsraum seiner Arme vorerst noch verschiedene Ammoniter an seine Brust zu drücken Verlangen trage, bevor er seiner lieben Frauen zärtlichen Busen umfasse; dass ihm noch so manche Wallbrüche in die feindlichen Stadtmauern zu schlagen erübrige, eh' er daran denken dürfe, mit deren Trümmersteinen die Lücke seines Ehebettbruches auszufüllen. Und streckt sich, bibelgemäss, längelang auf der Cabinetsschwelle seines Herrn und Königs hin. Nun lässt David Weinflaschen auf den Tisch setzen, Urias muss wieder herein von seinem Hundelager auf der Thürschwelle, mit Absalon, Cusay und dem König zechen, Gesundheit ausbringen, vonseiten des Königs mit dem Busengedanken, den Betrunkenen in's Ehebett zu bugsiren. Aber Urias hat sich so festgerannt in Thürschwelle und Pfosten, wie der Hirsch in den Baumstamm mit seinem Geweih, und will nicht flecken noch weichen. Da muss denn das letzte Mittel dran, das Teufelsgewaltmittel: der famose Urias-Brief: der geheime an den Oberfeldherrn Joab von Urias selbst überbrachte Cabinetsbefehl, behufs Urias, des Hethiters, Beförderung — in's Vordertreffen nämlich, damit dieser, mit seiner Leiche mindestens, vor dem Risse stehe, den er mit seinem lebendigen Leibe zu verkeilen schlechterdings nicht zu bewegen war. [2])

Wirkt das Aufcomplimentiren des ehelichen, auf den Plotz zu leistenden Pflichtabtrags skandalisirend-komisch; so macht das, nach der Bibelgeschichte so burlesk hineinparaphrasirte Be-

---

1) Ur.

> Nor are his thoughts so sensually stirr'd,
> To stay the arms, with which the Lord would smite
> And fill their circle with his conquer'd foes,
> For wanton bosom of a flattering wife.

2) David.

> I'll send him with a letter unto Joab
> To put him in the forefront of the wars,
> That so my purposes may take effect.

„Des Morgens schrieb David einen Brief an Joab, und sandte ihn durch Uria. Er schrieb aber also in dem Brief: Stellet Uria in den Streit, da er am härtesten ist, und wendet euch hinter ihm ab, dass er erschlagen werde und sterbe.“ 2. Sam. 11, 14. 15.

trinkungsmotiv [1]) den Eindruck einer gemeinen Intrigue, würdiger einer Bauernfänger-Spelunke, oder einer Moralplayfarse, als einer biblischen Tragödie mit dem Psalmensänger-Könige als Helden. Die Mischung von Scherz und Ernst, von Komödien- und Tragödienmotiven zum tragischen Humor, diese Mischung sollte auch nur dem grossen wunderthätigen Magus des englischen Drama's zuschlagen, und jedem anderweitigen Mischungsversuche vor ihm und nach ihm so übel gedeihen, dass mit dem Inhalt des Mischungskelches, wie beim Hexentrank, zugleich ein ekelhaftes Gewürm, eine bauchige Spinne, eine schleimige Kröte mit eingeschlürft wird. In des Chorus Weheruf über den „heiligen David“ [2]) mag sich nur immerhin der unheilige Dichter theilen „Our baser Spirits“ — 'there is the rub'. Der Dichter, der das tragische Geschick eines durch Leidenschaft sündig gewordenen Königsheiligen zur Austragssühne bringt, muss selbst ein Dichter-Heiliger seyn; darf keinen von den „baser spirits“, den niedrigen, gemeinen Geistern, im Busen hegen, die ihn zur Andichtung niedriger, gemeiner, unpoetischer, untragischer Gesinnungen und Antriebe in die Seele seines tragischen Helden kitzeln, zumal wenn dieser Held ein biblischer Königsheiliger seyn soll, nach Absicht und Tendenz des Dichters.

Der Sünde folgt nun die Heimsuchung des HErrn auf dem Fuss. Bethsabe's mit König David erzeugtes Kind siecht dem Tode entgegen. Die trauernde Mutter schüttet ihren reuevollen Gram vor ihrer Dienerin (handmaid) aus, in pathetisch wohlstylisirten Versen. Sie hält ihrem „süssen Urias“ eine rührende Todesklage. [3]) Sie ächzt über der Frauen Geschick, Frohndienst

---

1) Die betreffende Bibelstelle deutet das Motiv des Betrunkenmachens nicht an: „Und David lud ihn, dass er vor ihm ass und trank, und machte ihn trunken. Und des Abends ging er aus, dass er sich schlafen legte, auf sein Lager, mit seines Herrn Knechten, und ging nicht hinab in sein Haus.“ c. 11, 13.

2) Chor.

If holy David so shook hands with sin,
What should our baser spirits glory in?

3) My sweet Urias, fallen into the pit
Art thou, and gone even to the gates of hell
For Bethsabe, that wouldst not shroud her shame —

der Lust der Könige zu leisten, wobei sie doch selber vor Lust geächzt.[1]) Tragisch gefärbte Schmerzensworte, Kartenhäuser von bunten Bildern ohne tragischen Unterbau, den der Expositionsact nicht gelegt hat. Schmerzensthränen, von der Blankvers-Zwiebel erpresst, die so viele augenbeizende Nebenincidenzen — Thamar's Schmach, Absalon's Brudermord u. s. w. — in sich schliesst, wie die Bolle Häute; nur dass die der Blankvers-Zwiebel nicht so concentrisch zusammengeschlossen liegen, wie die in der Bolle. Noch weniger können bei uns König David's darauf folgende Leidergüsse verfangen, nach den Proben, die er im ersten Act abgelegt. Wie Er seine Harfe und Laute, so hängen wir unser tragisches Mitleid — an den Nagel.[2]) Und wie Peele's David sein Haupt[3]), so lassen wir das unsere hängen; aber vor Schmerz, dass wir, mit bestem Willen, keinen grössern Schmerz für sein Vaterleid empfinden können. Die Scene zwischen dem zerknirschten David und dem Propheten Nathan ist eben nur dessen biblische, auf Blankverse gefüllte „Busspredigt"; ist das in Scene gesetzte 12. Cap. des 2. B. Sam., wirksam ausgestattet mit David's zu des Busspredigers Füssen kniefällig geschluchztem pater peccavi; Sündenbeichte und Lossprueh, durch die einzige Busse: des Kindes Tod, bedingt. Das Urformular einer Königsbeichte und von einem Hof-Beichtvater ertheilten Absolution. Beiher bemerkt, scheint uns Nathan's Strafpredigt im 12. Cap. Sam. durch Peele's Blankvers-Schleifstein an Schärfe und Schneidkraft eher eingebüsst, als gewonnen zu haben. Wie denn, Alles in Allem gerechnet, die biblische Geschichte von David und Bethsabe einer tragischen Wirkung näher kommen möchte, als Peele's David- und Bethsabe-Tragödie, die für das verwischte Originalgepräge: die Naivetät, den biblischen Ton, das judaische Charakter-Relief der Figuren, die innere Wahrheit, Kraft und Stärke des Pathos, keinen Ersatz bietet durch den dramatisch lyrischen Schmuck, der die Blössen der mangelhaften Scenenführung nur noch mehr hervorstellt, nicht verhüllt. Wenn beispielsweise Peele's König David, auf die ihm von Cusay ge-

1) O what is it to serve the lust of kings!

2) Dav. David, hang up thy harp.

3) — — hang down thy head.

brachte Nachricht: das Kind sey todt, sogleich mit schwunghaften Lyrismen einfällt, Wein und Speise verlangt, Schalmeyen, Zimbeln, Pfeifen, Laute und Harfe herbeiholen lässt, und im selben Trauergemach, von Sack und Asche kaum emporgesprungen, zurstelle eine Tempelfeier mit Dankgebetgesang und Psalter improvisirt, die der König in zärtlichster Gemeinschaft mit der gleichfalls herbeschiedenen Bethsabe abhält, eine Tempelandachtsverrichtung zu einem gemeinen Betbruder- und Betschwester-Conventikel parodirend; die Gottesfeier zu einem ehelichen Liebesmahl entweihend[1]): muss ein solches Umdichten der naivepischen Erzählung des Vorgangs in der Bibel[2]) in eine dialogisirte Ballade nicht als eine Fälschung des biblischen Colorits, nicht selbst als eine Profanation, und nicht blos der heiligen Ur-

---

1) Cus. The child is dead, that of Urias' wife
David begat.
Dav.
Urias wife, say'st thou?
The child is dead, than ceaseth David's shame:
Fetch me to eat, and give me wine to drink;
Water to wash, and oil to clear my looks;
Bring down your shalms, your cymbals, and your pipes;
Let David's harp and lute, his hand and voice,
Give laud to him that loved Israel,
And sing his praise — — — —
Bring ye to me the mother of the babe,
That I may wipe the tears from off her face,
And give her comfort with this hand of mine,
And deck fair Bethsabe with ornaments,
That she may bear to me another son,
That may be loved of the Lord of Hosts . . .
(They bring in water, wine, and oil, music and a banquet, and enter Bethsabe.)
Fair Bethsabe, sit thou, and sigh no more;
And sing and play, you servants of the king . . .
(They use all solemnities together and sing, etc.)

2) „Ist das Kind todt? Sie sprachen: ja. Da stund David auf von der Erden, und wusch sich, und salbete sich, und that andere Kleider an und ging in das Haus des HErrn und betete an und da er wieder heimkam, hiess er ihm Brot auftragen und ass" u. s. w. C. 12. v. 19 ff. Von abgehaltener Betstunde mit Hausleuten, Dienerschaft und Maitresse, von Tanz, Gesang und Schmaus, ist hier nicht die Rede.

kunde, auch als eine Profanation der tragischen Kunst empfunden werden?

Hier schliesst sich die Reihenfolge der biblischen, mit mehr oder weniger Glück scenirten Capitel fast Schritt für Schritt an. Ammon's Ermordung auf Geheiss seines Bruders Absolon durch dessen Diener bei einer Schafschur, unter Tanz und Gesang. Hierauf David's und Joab's Belagerungskämpfe gegen den „unbeschnittenen" König der Ammoniter, dem David die Krone entreisst und sich aufsetzt. Aber gleichzeitig auch durch seinen Neffen, den Unglücksraben Jonadab, die Meldung von Ammon's Ermordung empfängt. Des Vaters Schmerzensklage athmet bewegliches durch die biblische Situation und Sprache inspirirtes Herzeleid.[1]) Folgt Sam. c. 14, in übereingefärbten Blankversen scenirt, worin das von Joab heimlich bestellte und instruirte Weib aus Thekoa, unter dem Vorwande für ihren, als Todtschläger seines Bruders, verfolgten Sohn eine Fürbitte einzulegen, beim Könige die Sache seines, um eine ähnliche Verschuldung flüchtigen Sohnes Absalon, führt. Merkwürdig, welches Licht auch dieses Incidenzmotiv in der Bibel hinter die Coulissen der Hofintrigue wirft, deren Fäden des Königs Feldhauptmann, Joab, mit der Geschicklichkeit eines französischen oder spanischen Generals lenkt, und wie dieses Licht von dem Dramatiker unter den Improvisations-Scheffel seiner entsprechenden Scenen gestellt ward, so dass es in episodischer Unwirksamkeit erlischt, anstatt Joab in den dramatischen Streiflichtern spielen zu lassen, die das 14. Cap. Sam. auf seine, zugleich mit den eisernen Kriegswürfeln, die Schicksalsdrähte des Königshauses regierende Hand fallen lässt! Peele's Scenirung der biblischen Motive läuft dann, infolge des Mangels an dra-

---

1) Dav.

How long shall Judah and Jerusalem
Complain, and water Sion with their tears?
How long shall Israel lament in vain,
And not a man among the mighty ones
Will hear the sorrows of king David's heart?
— — — — — — — —
— Absalon had taken from me away
The gladness of my sad distressed soul.

matischer Einsicht, Vorbereitungs- und Beleuchtungskunst, auf die Bearbeitung jenes graugebornen 'Onos' im altitalischen Wandgemälde hinaus, welcher das Strickwerk nach Maassgabe, als es der Seiler von der Spuhle rollen lässt, verspeist. —

Worin liegt nun aber die Vorzüglichkeit von Peele's, als sein Meisterdrama, gepriesener Tragödie, David und Bethsabe? In der Trefflichkeit von König David's Threnodieen; von David's Jammerklagen über sein Königs- und Vatergeschick: in der leidvollen, durch Absalom's Empörung tragisch wirkenden Herzens-Zerschmelzung. Bis auf Peele's Bethsabe-Drama führte in der englischen Tragik das stürmische Actionspathos, die Angriffsleidenschaft, der Wirbelwind der Seneca-Tragödie, das grosse Wort, die Oberstimme; eine Affectsprache, die in Marlowe's wildem, Feuer und Flamme schnaubendem Pathos, schon seines ersten Drama's, seiner Sensations-, seiner Tamerlan-Tragödie, gipfelt. Dieses thatenkühne, kampfbegeisterte, Schrecken und Staunen erregende Sturm- und Drang-Pathos aber wird sich uns als ein pseudotragisches, in die tragische Maske verlarvtes, lyrisch-episches Kriegsheldenpathos erweisen, das im Widerspruche mit dem tragischen, das heroisch hochgemuthe Bewusstsein eben erschütternden, unter das Vergeltungsweltgesetz gebeugten Schuld- und Nichtigkeitsgefühle des Einzelwillens, dem Volksvernunftwillen gegenüber, für das Nichttragische in die Schranken tritt; für die Persönlichkeit, ihren Thatenruhm und ihre Heldengrösse. Der tragische Held, nach den wenigen Musterbildern der griechischen Tragödie, ein Leidensheld vorzugsweise, dessen Handeln selbst, als schuldvoll leidenschaftliches, von Unseligkeit durchsiecht erscheinen muss, — der tragische Held entspricht dem poetischen Ideale eines solchen in dem Maasse, als er diese Gemüthsbedrängniss, diese innere Gebrochenheit, diese Unseligkeit unter dem unentrinnbaren Drucke, sey es der eigenen oder fremder Verschuldung; sey es der daraus entspringenden, für die Sühne mit der Unerbittlichkeit des Causalitäts- und Vergeltungsgesetzes einschreitenden Fügungen, aus allen Poren, allen Erregungen, allen Hauchen und Lauten, als seine Seelenstimmung athmet.

Peele's um die dramatische Kunst bedeutsames Verdienst gründet sich eben darauf, dass er zuerst, in seinem David und Bethsabe-Trauerspiel, den Schwerpunkt der tragischen Wirkung

aus dem heroischen, himmelstürmerischen Grossthaten-, aus dem Tamerlanpathos, in den Schmerzensausdruck eines schuldbedrückten, heimgesuchten Leidens- und Geschickeshelden verlegte; vor Marlowe's Eduard II., der nächst einzigen Tragödie von ächt tragischer Ausdrucksfärbung und Gemüthsstimmung, ehe Shakspeare diesen Grundton als Norm und Canon, und gleich in höchster Kunstmeisterschaft feststellte. Wenn anders Beide, Peele und Marlowe, nicht schon Shakspeare's Erstlingsversuchen dieses tragische Colorit, das auch seine lyrischen und epischen, um jene Zeit entstandenen Dichtungen durchhaucht, abgesehen. 'Ein höchst fragwürdiger Punkt, der einer späteren Untersuchung vorbehalten bleibt. Was Peele anbelangt, so könnte sein getreues Nachdichten der biblischen Erzählung, sein passives „Anempfinden" und Miterklingen in der Klangfarbe der biblischen Darstellung jene Ausnahmserscheinung wohl erklären. In keinem Falle läge hier eine selbstgewonnene Kunsterkenntniss, ein schöpferischer Stylact, ein epochemachende, bahnbrechende Initiative vor, die Shakspeare's erste historische Tragödien, sein Henry VI., sein Andronicus, als ihr Vorrecht behaupten und, auf diese Signatur hin, sich eben auch als seine Schöpfungen zu erkennen geben.

Wir dürfen nun unserer David- und Bethsabe-Analyse so weit genügt zu haben uns getrösten, dass wir, im Anschluss an jene, gelegentlich von Calderon's Absalon-Drama vorgebrachte Belegstelle aus Peele's inhaltsähnlicher Tragödie, es bei noch einigen weiteren Proben daraus immerhin können beruhen lassen.

Nach erhaltener Kunde von Absalon's aufrührerischer Schilderhebung erscheint der König und sein Gefolge, Ithai, der Priester Sadoc u. s. w. in nationaler Leidtracht: barfuss und verhüllten Hauptes.[1])

David.

Lustüppger Trieb, der Seele blutigster
Verräther, dessen gierigen Schlund nicht Erde,
Nicht See, noch Himmel sätt'gen kann und füllen,

1) C. 15. V. 30 ff. — „sein Haupt war verhüllet, denn er ging barfuss, dazu alles Volk, das bei ihm war, hatte ein jeglicher sein Haupt verhüllet — und weineten."

Du bist der Grund, dass diese Qualen mir
Das Blut aufzehren; Deiner Augen Mark-
Ausschlürfend Gift mir bohrend in die schuld-
Befleckten Knochen . . .
Ach, Absalon, des Himmels Zorn entflammt
Dein leicht entzündbar Herz mit Ehrsuchts-Gluth . . .
Weint denn mit mir, ihr Söhne Israels!
(Er legt sich hin, und alle Uebrigen nach ihm.)
Werft nieder Euch mit David, klagt mit ihm
Zum einzig Heil'gen, der die Herzen prüft!
Trinkt diesen dichten Staub mit Tropfen Schweiss:
Und jede Blume füllt mit Tropfen Thaues.
Wein', Israel, denn David's Seele schmilzt,
Die Quellen fluthertränkter Augen strömend,
Ergossenen Inhalts, auf fühllosen Boden.

Sad.

Wein', Israel, o wein' um David's Seele
Den Grund bestreun'd mit Haar und Kleides-Stücken
Als Trauerzeichen eures Herzeleids [1]).

Die Scene wechselt mit des gekrönten Absalom prunkhaftem

---

1) Dav.

Proud lust, the bloodiest traitor to our souls,
Whose greedy throat, nor earth, air, sea, or heaven,
Can glut or satisfy with any store,
Thou art the cause this torments suck my blood,
Piercing with venom of thy poison'd eyes
The strength and marrow of my tainted bones . . .

— — — — — — — — — — —

Ah, Absalon, the wrath of heaven inflames
Thy scorched bosom with ambitious heat . .
Weep with me then, ye sons of Israel.
(He lies down, and all the rest after him.)
Lie down with David, and with David mourn
Before the holy one that sees our hearts;
Season this heavy soil with showers of tears,
And fill the face of every flower with dew;
Weep, Israel, for David's soul dissolves,
Lading the fountains of his drowned eyes,
And pours her substance on the senseless ground.

Sad.

Weep, Israel; o weep for David's soul,
Strewing the ground with hair and garments torn,
For tragic witness of your hearty woes!

— — — — — — — — —

Aufzug, aus welchem der sprichwörtlich gewordene geheime Höllenrath, Ahitophel, und David's Concubinen hervorragen, die den Absalon scharf in's Verhör dafür nehmen, dass er seines Vaters Kebsweiber, mithin seine Kebsmütter, zu seinen Beischläferinnen erkoren. Ahitophel, der den Rathsmantel nach dem Winde hängt, wirft ihn jetzt auf die leichte Achsel des lustigen Raths, ahitophelt dem Absalon den Vorschlag zu Gemüthe: die losen Zungen der Kebsmütter einstweilen hinter Schloss und Riegel zu bringen, bis sein Vater, König David, niedergeworfen, und dann an den losen Zungen süsse Rache zu nehmen, durch definitives Kebsen. Ob die eingelegte Scene bühnengerechter als bibelgerecht, diese Frage schneidet der von David's Hof-Kuppler zum Ueberläufer und Absalon's Hofkriegsrath beförderte Cusay (Husai) uns vom Munde ab, dessen Schlachtplan den des Ahitophel aus dem Sattel, dem Ahitophel selber einen Strick um den Hals mit dessen eigenen Händen und als sein eigener Galgenpater, wirft, und den Absalon auf den grünen Zweig des hochruchtbaren Eichbaumes bringt, woran der aufständische Königssohn zwischen Himmel und Erde schweben bleibt, auf dem Gipfel seiner Strebsucht, wie Cap. 18 v. 9. geschrieben steht. „Aber sein Maul lief unter ihm weg" will sagen: sein Maulthier. Dass ein Hofmaulthier der Esel wäre, und nicht unter seinem Reiter wegliefe, sobald dieser und sein Glück in der Luft schwebt! So hält es ja auch Cusay; so Joab, der durch Versöhnung des Vaters mit dem Sohn den König eingeschläfert, und jetzt, da der Eichbaum den Sohn beim Schopfe nimmt, und der Prinz in die Fichten gegangen mit Haut und Haar — jetzt noch ein Uebriges thut, und nicht nur, wie das Maul unter ihm wegläuft, sondern auch noch den Pechvogel, der, anstatt sich in die Königskrone mit den Locken unabtrennbar zu verwickeln, in der Baumkrone sich verfilzt und verzopft, — drei Spiesse in das Herz stösst, „da er noch lebte an der Eichen" wie Cap. 18 v. 14 geschrieben steht, und wie auch Peele's Joab thut nach vielen mit giftiger Zunge versetzten Stichen und Stössen ins Herz des unglücklichen um Hülfe jammervoll flehenden Prinzen.[1]) Wir glauben nicht, dass Shakspeare

1) Abs. Help, Joab help, o help thy Absalon.

den Joab so ohneweiteres und bona fide zum eifervollen Rächer der Königstreue bestellt hätte! Peele's Chorus aber giebt seinen Senf dazu, in allgemeinen moralischen Betrachtungen, als moutarde après diner, und macht zugleich den Glockenhammer, der mit dem Schiçksalshammer dem letzten Act des nicht in Acte und Scenen abgetheilten Stückes die Stunde schlägt.

Den Schlussact eröffnet eine feierliche, häusliche Scene der Königsfamlie, in ihren Hauptpersonen vertreten: David, Bethsabe und dem im zweiten Act erzielten[1]), mittlerweile zum Jüngling herangereiften Salomo, der mit den Weisheitszähnen znr Welt kam und dessen erster Weisheitsact die Schlagfertigkeit war, womit er sich von der Mutter unmittelbar nach dem Ableben des Ehebruch-Brüderchen empfangen lässt, um, diesem rasch auf dem Fusse folgend, als legitimer Herzenstrost seines königlichen Vaters, sich dem mütterlichen Schoosse zu entwinden. Auch betont Bethsabe diesen Herzenstrost mit dem frohen Aufruf an den königlichen Gemahl, zu seinem Harfenspiel die Berge, wie Lämmer, hüpfen zu lassen.[2]) Zu solchem Psalter, ach, schlägt — so erwidert König David, sein Herz nicht den Tact, dem Absalom's Empörung, des immerhin geliebten Sohnes, den häuslichen Familienfrieden, und dem Volke Israel den Landesfrieden entrissen.[3]) — Und Salomo, des HErrn Liebling? — flösst die zärtliche Mutter, nicht ohne Beimischung stiefmütterlicher Empfindungen, dem Könige wie Balsam, in das trauernd wunde Vaterherz. — Salomo, geweiht von Jehova zum Thronerben, strahlend im Gnadenglanze des HErrn, und als des geliebten Weibes Sprössling noch des Vaters Stolz und Freude. —

Doch Absalon, die Schönheit meiner Kraft,
Der holde Absalon, der Liebe Abbild,
Der süsse Absalon, der Wonne Abdruck,

---

1) „Und da David sein Weib Bethsabe getröstet hatte, ging er zu ihr hinein, und schlief bei ihr, und sie gebar einen Sohn, den hiess er Salomo, und der HErr liebte ihn". C. 12, 24.

2) Beth. Take but your lute, and make the mountains dance.

3) Dav.
Fair peace, the goddess of our graces here,
Is fled the streets of fair Jerusalem,
The fields of Israel, and the heart of David.

Muss Theil an seines Vaters Fürsorg haben,
Bleibt todt und lebend König David's Sohn.[1])

In dieser, ausnahmsweise vom Dichter auf den rechten Tonschlüssel gesetzten Stimmung empfängt der König die Kunde von Absolon's grauenvollem Tod, durch seine âme damnée, den Cusay, der Schrift gemäss, die dem Dichter die tieferen Motive einer Staats- und Familientragödie, die Grundzüge einer Personencharakteristik an die Hand gab, die er leider zum einförmig fortlaufenden Faden einer blos äusserlichen Scenenfolge, ohne Verständniss für den innern Sinn, für die Bedeutung der geheimen Winke, verspann, und liess den Faden dann blindlings durch die Finger gleiten und entschlüpfen. Mit welch ungleich grösserer Kunst und staatsmännisch-dramatischer Begabung hat, ein Jahrhundert später, seinen biblischen Stoff der Dichter der Athalie, verwerthet!

Immerhin ist auch hier der Schmerzensausbruch des Königs und Vaters von ergreifender, elegisch tragischer Wirkung:

Dav.

Hat Absalon den Todesstreich erlitten?
Stirb', David, für den Tod des Absalon.
Lass die fluchwürd'ge Kund', als blut'gen Schaft,
Durch sein Geweide deine Brust durchbohren.
Auf, David, streife durch einsame Wälder,
Und in dem Schatten einer blitzgetroffnen,
Vom Donnerstrahl geschwärzten Zeder hin
Gelagert, trau'r um Absalon's Tod.
Zerbrich am Stamme des versengten Baumes
Die Laut' aus Elfenbein in tausend Splitter.
Entsaitet häng die Harf an seine Zweige
Und lasse durch sein marklos hohl Geäst
Den Sturmwind brausen Deiner Seelenqual.

Hier greift schon die bildernde Lyrik mit schwülstiger Ausmalung der einzelnen Züge dem Gefühlsergusse vor, und doch mit einer nicht ausreichenden Phantasiekraft, um wie Aeschylus oder Shak-

---

1) Dav.

But Absalon the beauty of my bones,
Fair Absalon, the counterfeit of love,
Sweet Absalon, the image of content,
Must claim a portion in his fathors care,
And be in life and death king David's Son.

speare, die Adlerkrallen des herzzerreissenden Schmerzes mit den Blitzesflammen eines gewaltigen Bilderglanzes zu waffnen:

„Dort lasst die Winde heulen, bis sie bersten,
Lasst den Orkan, vermummt in Pechgewölk,
Den Forst mit höllenschwarzer Larve schrecken,
Und, schweifend wild auf seinen Eisenflügeln,
Umstürzen die Flucheiche mit den Wurzeln,
Die preisgab meinen Absalon dem Tode!
Dann lass die Stürme meiner Laute Trümmer
Hoch wirbeln himmelan, Dem in die Hände,
Der mich mit ihren Saiten geisselt, um
Zu zeigen, wie sein Hirt so kläglich singt,
(Begiebt sich in seinen Pavillon, wo er eine Weile verzieht.)

Bethsabe stimmt in denselben verstiegenen Jammerklageton ein, so dass der Prophet Nathan sich der Bemerkung nicht entbrechen kann:

„David und Bethsabe beleidigen
Den Höchsten, durch so rastlos Wehgeächz.[1])

---

1) Dav.
Hath Absalon sustain'd the stroke of death?
Die, David, for the death of Absalon
And make these cursed news the bloody darts,
That through his bowels rip thy wretched breast.
Hence, David, walk the solitary woods,
And in some cedar's shade, the thunder slew,
And fire from heaven hath made his branches black,
Sit mourning the decease of Absalon;
Against the body of that blasted plant
In thousand shivers break thy ivory lute,
Hanging thy stringless harp upon his boughs,
And through the hollow supless sounding trunk
Bellow the torments that perplex thy soul.
There let the winds sit sighing till they burst:
Let tempest, muffled with a cloud of pitch,
Threaten the forests with her hellish face,
And mounted fiercely on her iron wings,
Rend up the wretched engine by the roots
That held my dearest Absalon to death.
Then let them toss my broken lute to heaven
Even to his hands that beats me with the strings,
To show how sadly his pour shepherd sings.
(He goes to his pavillion and sits close a while.)

Nicht die Maasslosigkeit der Weheklage „beleidigt den Höchsten“ da die von ihm dem Menschenherzen aufgewälzte unermessliche Leideslast ihr Abbild eben in der Maasslosigkeit des Wehegefühls und Schmerzensausdrucks findet — und beleidigt auch den guten Geschmack der tragischen Kunst nicht, der an einem das gewöhnliche Maass überschreitenden Jammererguss vielmehr Wohlgefallen findet; sondern, dass die Klagelaute aus der Bruststimme in die Kopfstimme schrill und grell kreischend überschlagen, aus Mangel an Umfang der Stimmmittel und an Kunstschule. Doch hallt das Stück und König David's Wehklage auf Joab's kriegs- und staatsmännisch beflügelte Worte, womit der inzwischen an der Spitze seiner Truppen herangetretene Feldherr den König bei seiner Fürstenehre fasst, in ein psalterwürdiges Hallelujah aus, den HErrn preisend, dass der Tod des nun verklärten Sohnes[1]) dem Volke zum Heil und dem Lande zum Friedenssegen gedeihe, dem 19. Cap. 2. B. Sam. nach Herz und Sinn, und ihm getreulich auch zum Munde gesprochen. Selah!

Peele's Zauberspiel:

The old Wives Tale[2])
(des alten Weibes Märe),

Beths.

Die, Bethsabe, to see thy David mourn,
To hear his tones of anguish and of hell;
O help, my David, help thy Bethsabe (she kneels down).
— — — — — — — — —

Nathan.

David and Bethsabe offend the Highest
To mourn in this immeasurable sort.

1) Dav.

To heaven, I hope, my Absalon is gone:
Thy soul there plac'd in honour of the saints.
Or angels clad with immortality . . .
— — — — — — — — —
Courage brave captains; Joab's tale has stirr'd
And made the suit of Israel preferr'd.

Joab.

Bravely resolv'd, and spoken like a king:
Now may old Israel, and his daughters sing.

2) 'A pleasant conceited Comedie, played by the Queene's Maiesties players. Written by G. P. Printed at London by John Danter etc. 1592'.

hat vor anderen Zauberstücken den völligen Mangel an Märchengeist, Märchenphantasie, Ton und Colorit; die absolute, durch die Phantastik der Nüchternheit und den Spuk mit Teufelsgewalt sich schadlos haltende Zauberlosigkeit zueigen. Eine ähnliche Gespensterfarse invita Magia et Daemonologia ist vielleicht niemals gedichtet worden. Diese Altweibermäre ist das Product eines als Nachtmär oder Nachtalp auf dem Dichtergehirn hockenden und ihm die hirnverbranntesten Träume abängstigenden, abquälenden alten Weibes statt des Pferdekopfs vom nightmare, mit einem Eselskopf auf dem runzligen stuteneuterbrüstigen Rumpfe — mammae putres, equina quales ubera. Die zweite Eigenschaft, welche Peele's, aller Zauber- und Teufelskünste baare Hexensabbath mit der kahlen Latte gemein hat, die beim Ausflug die Hexe an der Seite ihres schnarchenden Ehemanns, als ihre Stellvertreterin, zurücklässt, ist die: dass Peele's Hexensabbath auch ohne Hexe sich abspielt, indem the old Wives Tale, der Tale gleich im Beginn mit dem alten Weib, der Hexe, zumal ins Holz der kahlen Latte wächst, dergestalt, dass die Mär und das alte Weib, die Erzählerin mit der Erzählung, plötzlich verstummen, gänzlich aus dem Spiele bis zuletzt bleiben, und dass die Märe leibhaft, als dramatische Fabel, selber eintritt, was nur zu loben und zu preisen wäre, wenn diese sich in Handlung setzende Altweibermär nicht doch nur einen Hexensabbath von unberittenen, von hexenlosen Besenstielen, Ofengabeln und Böcken, darstellte, die unter sich die wüstesten Walpurgisreigen in der Luft ausführen, den Höllenspuk, den höllengeisterlosesten Hexensacbath tanzend, den jemals die Trümmerstücke einer nicht durch Dynamit-, sondern durch Adynamit-, durch unmächtige, an Geist, Phantasie, Kunst und Genie unmächtige Sprenggeschosse in die Luft geflogenen „unpleasant conceited Comedie“ gewirbelt haben mochten.

Der Magier Sacrapant raubt „einem König, oder Lord, oder Herzog“ dessen schöne Tochter, Delia, und schleppt sie,

---

Von diesem Stücke sind nur drei Druckexemplare bekannt: das eine in des „Königs Büchersammlung“ (Kings Library, jetzt dem Brit. Mus. einverleibt); ein zweites in Mr. Weber's Besitz; und das dritte in der Sammlung des Marquis of Stafford.

ingestalt eines scheusslichen Drachen, im Maule fort, nach seinem Schloss. Vergebens hatte der bekümmerte Vater, König, Lord oder Herzog, Streifmannschaften auf die Suche seiner Tochter ausgesandt. Endlich machten sich ihre beiden Brüder, Calypha und Thelia, selbst auf. — So weit hat das alte Weib, die Ehefrau des Schmiedes Clunch, den drei, von ihrem Mann, als im nahen Wald in später Nacht verirrten, in seiner Schmiede beherbergten Wanderern, Antik, Frolick und Fantastik, ihren Tale erzählt, als plötzlich die zwei Brüder der vom Zauberer Sacrapant in Drachengestalt geraubten Delia in eigener Person in die Schmiede treten, der alten Schmiedin die Erzählung vom Munde abbrechen, und diese nun, mit dem Personal der 'pleasant conceited Comedie', im Verein, den drei Waldstrolchen vorspielen, deren Personenstand, wie ihr Name, erlogen, und die nur zwischendurch wie im Dusel und schlafredend in abgebrochenen Worten brummen und erst zu Ende des Stückes der eingeschlafenen gammer old wife, dem Grossmutter-Altweib, den Sandmann aus den Augen wischen und mit ein paar Schlussworten ein letztes Lebenszeichen von sich geben.

Was erzählen sich die zwei Brüder? Dass sie auf den Kalkfelsen Albions angelangt, und noch immer keine Spur von Schwester![1]) Da erblicken sie den Senex of the cross, den Greis vom Kreuz, der ihnen in Reimversen die Lösung des Zaubers weissagt, welche von noch undurchdringlicherem Dunkel als der Zauber, und aufs Haar einem aufgebundenen Bären gleicht, als den er sich auch den beiden Brüdern selbst vorstellt:

„Fragt man, wer erzählt euch hat die Mär
Sagt, aus Englands Wald der weisse Bär".[2])

Des Zaubers Lösung fasst der weisse Bär in den Orakelspruch:

---

1) First Broth.
Upon this chalky cliffs of Albion . . .
We arived now with tedious toil,
To seek our sister, to seek fair Delia forth,
Yet cannot we so much as hear of her.

2) Old Man.
If any ask who told you this good,
Say, the white bear of Englands wood.

„Geht einer Flamme Feuer aus
Geht eures Wunschs Erfüllung aus."[1])

Licht über diese stockfinstere Flamme verbreitet erst das Ende des Stücks, das als Löschhorn des Zauberers Laternenlicht, die Quelle seiner Zaubermacht, auslöscht, und über das Stück vollends ägyptische Finsterniss verbreitet. Ueber sich selbst giebt old man, anstelle von old wife, Aufschluss, der gleichfalls lucus a non lucendo ist. Sein Monolog erzählt, dass er aus Thessalien gebürtig, ein Landsmann mithin von Apulejus' Goldenem Esel, wozu ihm nur das Gold fehlen würde, hätte ihn nicht der ruchlose Zauberer in einen weissen Bären versilbert[2]), nachdem der Teufelsbanner ihm sein geliebtes Weib geraubt. So läuft er nachts als weisser Waldbär in Englands Parken umher, und tagüber muss er Orakel räthseln, dem Ansehen nach ein kreuzlamer elender Mann, ein Senex of the cross, da er doch im April seines Lebens steht[3]), dem Bärenaufbindungsmonat vonhausaus. Zum Beweis kommt gleich sein Weib, Venelia, wahnsinnig dahergerannt, der der verruchte Kerl, der Zauberer, mit dem Leib auch ihren Verstand geraubt, und läuft gleich wieder davon, wie verrückt.[4]) Darauf kommt ein Lampriscus, ein Englishman, mit einen Topf voll Honig, den er dem Bären um's Maul streicht, damit dieser still halte bei der verrückten Geschichte von seinen zwei Töchtern, von denen die eine, pfauenschweifschön und hoffährtig, ebenso arm wie eine Kirchenmaus oder ein frischgeschorenes Schaaf[5]); die zweite so abschreckend hässlich, dass ein Garten voll goldner Bäume mit Blüthen von Diamanten und Rubinen zur Mitgift die bittre Pille nicht vergolden könnte.[6])

---

1) For when one flame of fire goes out
Then come your wishes well about.

2) — — that cursed sorcerer
Being besotted with my beautous love . . .
Did turn me straight unto an ugly bear.

3) Seeming an old and miserable man,
And yet I am in April of my age.

4) (Enter Venelia his Lady, mad; and goes in again.)

5) as poor as a sheep new shorn, and as proud as — a peacock of her sail.

6) — so foul and ill-faced, that I think a grove full of golden trees and the leaves of rubies and diamonds, would not be a dowry answerable to her deformity. —

Nachdem der zur Nachtzeit weisse Bär und am Tage schlohweisse alte Mann den Topf mit Honig ausgeleckt, spürt er des Lampriscus zwei Töchter mit ihrer Geschichte wie Blei im Magen liegen; steht auf und empfiehlt sich, um sich auf irgend eine Weise Erleichterung zu verschaffen [1]), mit obligater Hinterlassung eines Entzauberungsmittels für die zwei Töchter, das, wie alles Uebrige, ebenfalls offenbar wird, wenn Peele's Old wives Tale von den Todten aufersteht: „dass die Töchter nämlich am Brunnen des Lebenswassers ihr unverhofftes Glück finden werden". [1])

Unglaublich, was noch alles für Fratzen das Hirn eines im kalten Fieber der Nüchternheits-Phantastik delirirenden Zauberpossendichters ausheckt! Phantome, die den gesunden Menschenverstand aus allen fünf Sinnen schrecken, und die Märchenphantasie zu einer Gallert von Kalbsbrägen oder zu Leim, aus Eselshufen auskocht, zusammenzittert. Ein solches Phantom naht nun als Hunanobango mit seinem zweihändigen Schwert und dem Clown Booby, genannt Corebus. Diese menschenunmögliche Figur steigt ebenfalls dem Zauberer wegen der Schönsten aller Schönen zu Dach, die er ihm abjagen muss, und sollte er drüber sein Latein verlieren. Was hinter der Fratze steckt: ein Ceremonienmeister, ein Schulmeister, ein Hofschranz, und Schulfuchs zugleich, der mit lateinischer Zunge Plautinos numeros et sales und nebenbei die Plattfüsse, die plautinos pedes et nates dem Caesar-Maccius leckt, dessen Idus Martii in die Calendas Decembres fallen —? Als Einen letzteren Schlages, als einen Opuskler und Palimpsestler, den auch schon seine Idus Maccii ereilt, kennzeichnet Huanobango sich selbst. [2]) Dyce erinnert hier ausdrücklich an Plautus und dessen 'Miles Gloriosus', den Peele „in diesem lächerlichen Dialog im Auge gehabt". [3])

1) Old M. — send them to the well for the water of life; there shall they find their fortunes unlooked for.

2) Huan. I have abandoned the court and honourable company, to do my devors against this — mighty magician. If this lady be so fair as she is said to be, she is mine, she is mine; meus mea meum, in contemtum omnium grammaticorum.

Booby. O falsum Latinum! the fair maid is minum etc.

3) Peele seems to have had on eye, in this ridculous dialogue to the hard names in Miles Gloriosus of Plautus (I. p. 220. n.).

Endlich tritt der Höllenhund, der Sacrapant, selbst auf, giebt seinen Familien- und Personenstand an, sich gleichfalls als Landsmann von Apulejus' goldenem Esel verkündend, indem er als seine Mutter die Hexe Meroe nennt, von welcher Buch II des Apulejischen Märchens handelt.[1]) Bald nach dem Zauberer erscheint auch Delia, mit einem Küchentopf in der Hand, als des Teufelsbeschwörers Hausmagd, die ihn bei Tische bedient, dann gesellt sich ein Mönch (Friar) mit einem englischen Rumsteak (a chine of beef, Rinderrückenbraten[2]) und einem Krug Wein hinzu. Jetzt kommen Delia's zwei Brüder. Sacrapant verschwindet mit Delia. Die Brüder rufen ihr nach. Echo's Widerhall giebt ihnen Trost und Hoffnung auf den Weg.[3]) Sacrapant lässt, unter Donner und Blitz, das betäubte Brüderpaar von zwei Furien in seine Zelle tragen. Delia, durch Höllenkunst in Selbstvergessenheit versenkt[4]), wird die Brüder nicht erkennen. Und was seine Zauberkunst im Glasbehältniss betrifft, so kann dieses nur ein Wesen zerbrechen, das weder Weib, noch Wittwe, noch Jungfrau ist.[5])

Mit jeder Scene thut sich eine andere Tollhaus-Zelle auf, deren Insasse eine unenträthselbare Rebusfratze. Die nächste ist ein fahrender Ritter, Eumenides, der den Leitstern seines Lebens sucht[6]), die verhexte Delia, das Spukmädchen für Alles und für Alle. Old Man, der weisse Nachtbär, ist auch schon mit seinem Orakel bei der Hand: Der Ritter werde den Leit-

1) Apulejus' „Goldner Esel" erschien, aus dem Lateinischen in's Englische von William Adlington übersetzt, London 1566. 4°. b. l.

2) Del. Is this the best meat in England?
Sac. Yes.
Del. What is it?
Sac. A chine of english beef, meat for a king . . .

3) Sec. Broth. — cry aloud, for Delia is near.
Echo. Near. . . .
First Broth. And may we safely come where Delia is?
Ech. Yes.

4) Sac. My arts have made her to forget herself.

5) And never none shall break this little glass,
But she that 's neither wife, widow, nor maid.

6) Eum. When shall I see the loadstar of my life?

stern erblicken, wenn eines Todten Gebein auf seinen Ruf ererscheint". [1])

Sacrapant lässt Delia's zwei Brüder im blossen Hemde Gold graben [2]), unter Delia's Aufsicht, die ihren Namen vergessen, und Berecynthia heisst. Mit einer ihr von Sacrapant überreichten Peitsche hält sie die unerkannten Brüder im blossen Hemde zum Goldgraben an. Vergebens rufen die Aermsten die verzauberte Schwester beim Namen. Sie hört nicht auf Delia und erwidert jeden Namensruf mit einem Gertenschlag. Diese, in jeder Beziehung, zumeist inabsicht auf Erfindung und märchenhafte Färbung, klägliche Scene wechselt mit einer noch hirnverdrehteren ab: Jenes Lampriscus zwei verzwickte Töchter, zwei Gehirnschwämme, oder Ausgeburten eines stückweis, mittelst eiserner Haken, behufs Mumificirung, durch die Nase gezogenen Gehirns: Zantippa und Celanta, erscheinen an jenem Lebenswasser sprudelnden Brunnen mit Schöpfkrügen, auf Versicherung ihres Vaters, dass sie daselbst zu einem Manne gelangen werden. Die Eine stösst mit ihrem Krug an den ihrer Schwester; beide Krüge zerbrechen; jede der Schwestern holt sich einen andern Krug. Inzwischen hat Sacrapant das Mondkalb, den betäubten Huanobango, von seinen zwei Kammer-Furien beim Brunnen hinlegen lassen. Zantippa ist mit einem frischen Kruge zurückgekehrt, um zu schöpfen. Da taucht plötzlich ein Kopf aus dem Brunnen auf, der sie flehentlich um ein paar Löcher bittet, und ihm bei dieser Gelegenheit das Haar glatt zu kämmen. [3]) Zantippa zerschlägt ihren Krug am Wasserkopf, worauf unter Donner und Blitz der Huanobango sich erhebt, der nicht mehr Kopf hat, als des Dichters Scham, welcher Peele den Kopf abgebissen, und den er wieder ausgespuckt. Trotzdem giebt das von den Klammern als taubstumm bezeichnete, wie eine Molluske zwischen zwei Klippen, eingeschlossene Schalthier zwei Verse in Rothwälsch von sich, die um kein Haar unverständlicher sind, als die 'pleasant conceited Comedie' überhaupt. [4]) Zantippa hält sich

---

1) Old M. Till dead man's bones come at thy call.
2) (Enter the two Brothers in their shirts, with spades, digging.)
3) Head. — Combe me smooth, and stroke my head.
4) (Huanobango is deaf and cannot hear.)

die Seite vor Lachen über den Tollhaus-Ehecandidaten [1], und trollt mit ihm ab.

Diesem kauderwelschen Spukmummel auf der Ferse folgt ein Leichenspuk. Ein vom Ritter Eumenides dem Todtengräber für seine letzte Baarschaft abgekaufter Leichnam stellt sich ihm, unter dem Namen Jacq, als Diener vor, auf Halbpart, als Lohn, von Allem, was der Ritter, während seiner Abenteuerfahrt nach dem schönen „Leitstern“, erwerben sollte, den „Leitstern mit einbegriffen. Eine haarsträubende Erfindungsfratze löst sich mit der andern ab. Die zweite, die hässliche Schwester (the foul wench), die Celanta erscheint nun an dem Zauberbrunnen mit ihrem Wasserkrug, in Begleitung des Clown Corebus. Es taucht wieder ein Kopf aus dem Born empor, aber mit Kornähren statt der Haare, die Celanta in ihren Schooss kämmt. [2]) Hierauf ein zweiter Kopf starrend von Gold, das sie gleichfalls in ihren Schooss kämmt. Der Clown, ihr Bräutigam, kitzelt sich die Hant voll Vergnügen über das viele Gold. Diese Phantasmagorie hätte allenfalls einen Zaubermärchen-Anstrich, einen Hauch von Edda-Symbolik, wenn nur dem Wasserkopf des Dichters dieser pleasant Comedy eine Ahnung von Symbolik überhaupt beizumessen wäre!

Auf der Wanderung trifft endlich Ritter Eumenides und sein Jokey — Leichnam Jacq — mit dem Todten- und Teufelsbeschwörer, Sacrapant, zusammen, dem jetzt der Todte zeigt, wo Bartel den Most holt. Unsichtbar nimmt Leichnam-Jacq dem Zauberer den Kranz vom Haupt, das Schwert von der Seite, und im selben Augenblick spürt dieser auch schon sein Blut erstarren, die Sehnen erschlaffen, kurz den Tod ihm in die Nase kriechen. [3]) Nun muss dem Jacq sein Herr, der Ritter, zurstell die Erd-

---

Huan.
Phylyda Phyleridos, pomphylyda, florita, flortos
Dub dub a dub, loune quoth the goas with a sulfurous huff snuff.

1) Zant. Lough, lough, Zantippa, thou hast thy fortune, a fool and a husband under one.

2) (A Head comes up with ears of corn, and she combs them in her lap)

3) Sacr.
Alas my veins are numbd, my sinew shrink
My blood is pierc'd, my breath fleeting away

haufen durchstechen, und abgraben, hinter welchen das Zauberlicht und die Crystallkapsel strahlt. Auf einen Stoss ins Horn, erscheint die durch Zauber verrückte, Venelia, die wahnsinnige Gattin des weissen Nachtbären und des Apriljungen Taggreises, des 'Old Man,' des Allerwelts-Oraklers, zerbricht das Glasgehäus, bläst das Licht aus, und schlüpft wieder davon. Nun zieht Jack mit seiner todten Hand einen Vorhang weg, hinter welchem der Ritter seinen Leitstern, Delia, schlafend erblickt. Sie verlobt sich ihm, wie das Käthchen von Heilbronn dem Ritter vom Strahl, im magnetischen Traumschlaf. Jack stellt sich wieder ein, mit des Zauberers abgehauenem Kopf in der Hand. Auf des Ritters Hornsignal eilen herbei: Venelia, die beiden Brüder, und der Mann vom Kreuze, der weisse Nachteisbär und eisgraue Taggreis, selbstverständlich insgesammt entzaubert. Nun aber verlangt Jack sein als Dienstlohn ausbedungenes Halbpart, die Hälfte von Lady Delia; ob die obere oder untere, die rechte oder linke Hälfte der Dame — ist nicht angegeben. Lieber die ganze Delia schaudert der Ritter zurück. Sein Knappe, der Cadaver-Jack, der Servus-morticinus, Schindl—Jack, besteht auf seinem Halbpart.[1]) Der Ritter, an sein Wort gebunden, kann nun nicht anders, als sein Schwert ziehen, um die nach solchen Fahrten und mit Preisgabe seiner dabei zugesetzten fünf gesunden Sinne seines Menschenverstandes und übergeschnappten Komödienwitzes erkämpfte Prinzessin-Braut, um seinen Leitstern in zwei Hälften zu spalten, wie der Zoophytiker einen Seestern halbirt. Umsonst schreien Delia's zwei Brüder Zeter, ob dieser unerhörten Zweitheilung einer Königstochter, zwischen ihrem Liebesritter und seinem Jokey-Vampyr. Das Ritterschwert ist über Delia gezückt, die, in ihr Schicksal ergeben, von der Welt und ihrem Geliebten Abschied nimmt.[2]) Da fällt Jack mit seiner todten Hand dem Ritter in den erhobenen Arm; erklärt sich, eingedenk, dass der Ritter für ihn

---

And now my timeless date is come to end!
He in whose life his actions have been so foul,
Now in his death to hell descends his soul.

(He dieth).

1) Jack. Nay, neiter more nor less, master, but even just half.

2) Del. Then farewell, world, adieu, Eumenides!

die Begräbnisskosten an die Todtengräber bezahlt, durch des Ritters guten Willen quitt und befriedigt, und verschwindet in dem ihn als Leichnam, als leibhaftes Ebenbild und Personification der pleasant conceited Comedy, verschlingenden Boden.[1]) Ritter Eumenides, nun im Vollbesitz der Geliebten, ladet die Anwesenden, sämmtlich vom bösen Zauber erlöst, darunter auch uns, die vom bösen Zauber der Zauberkomödie Erlösten, als Hochzeitsgäste nach Thessalien ein. 'We will to Thessaly with joyful hearts'. „Auf, nach Thessalien mit freudigen Herzen!" Doch wie? Wenn George Peele zur Ehrenrettung des, nächst Marlowe, für den tragischen Styl befähigtesten und berufensten Vorgängers Shakspeare's, zu George Peele's Dichter-Ehrenrettung angenommen, wenn Peele mit seiner, nicht sowohl 'pleasant conceited' als selber von einem tückischen Nekromanten und dem bösesten aller Zauber, der geist-, poesie- und verstandesbaarsten Zauberlosigkeit umstrickten Komödie, wenn Peele eine Anspielungs-, eine sogen. Allusions-Studie, ein die politischen Zeitereignisse allegorisirendes Tendenz-Zauberstück, ein phantastisches Märchenspiel „Zur Situation" hätte dichten wollen?! dergleichen die meisten dieser englischen Dramatiker schrieben, ja sogar Shakspeare, in seinen historischen Stücken vor allem, nachweislicher- und nachgewiesenermaassen gedichtet hat! Shakspeare in seinem King John beispielsweise, wie sich herausstellen wird, und wie bereits einige der sarfsinnigsten englischen Shakspeareforscher, einer der kundigsten Thebaner der 'New Shaksp. Soc.', Mr. Simpson, in einem lehrreichen Aufsatz[2]) dargethan — Shakspeare in einem Umfang, einer Durchgängigkeit, und einer im Dienste der Tagesgeschichte und der damaligen Personenstellungen geflissentlichen Fälschung der Chroniken, Verkehrung und Umschmelzung der historischen Thatsachen; dass gerade Shakspeare als einen der flagrantesten Tendenzdichter, zum Entsetzen und Skandal der deutschen, mit orthodoxestem Zelotismus für absolute Tendenzlosigkeit der selbstzwecklichen Poesie und für deren vollkommene Unbeflecktheit von Anspielungen auf tagespolitische Motive, Conflicte und Zeitinteressen eifernden Professoren-Aesthetik,

1) (Jack jumps down in the ground).

2) The Politics of Shakspere's Historical Plays. By R. Simpson, Esq. B. A. (New. Sh. Soc. Transact. 1874. P. II. p. 396 ff.)

sich entpuppt. So viel nur beiläufig; das Nähere dem zuständigen Orte vorbehalten.

Doch würde, um an Peele wieder heranzutreten, selbst Shakspeare's, auch in seinen rein phantastischen Zauberstücken, im „Sommernachtstraum", im „Sturm", befolgte Tendenz-Poetik im obigen Sinne, würde Shakspeare's Anspielungs-Composition und Allegorisirung von tagesgeschichtlichen Ereignissen und Persönlichkeiten nicht um eines Stäubchens Gewicht die kritische Wagschale zugunsten von Peele's 'The Old wives Tale', neigen. Ja, Shakspeare's Beispiel würde das Verdammungsurtheil nur verschärfen, weil Peele, dem Dichter dieses Zauberstückes, keine Ahnung von dem Kunstgeheimniss, geschweige denn das Kunstvermögen, das poetische Genie inwohnte; ein solches, die Tagesgeschichte abspiegelndes Phantasiespiel so zu dichten, dass, nach Verwischung und Erlöschung aller Beziehungen auf die Gegenwart, ein für alle Zeiten poetisch ergötzliches Phantasiespiel bestehen bliebe. Shakspeare's Publicum erhielt die Anklänge an die politisch-socialen Zeitstimmungen mit in den Kauf. Es konnte an dem Zauberspiegel seiner poetisch-dramatischen „kurzen Chronik" am wunderbaren Ineinanderspielen der grossen ethischen Ideen, Wahrheiten, Gesetze und Ergebnisse aller Zeiten, und der Reflexlichter seiner Zeit- und Tagesgeschichte sich erfreuen und erbauen, mit einer Lebhaftigkeit, einer Lustbefriedigung selbstbetheiligten Miterlebens und Mitwirkens an der Zeit- und Menschengeschichte, einem Kunstergötzen, das vielleicht inmaassen der Unmittelbarkeit und Stärke der Theilnehmerschaft, mit einigem Verlust an der Idealität des poetischen Eindrucks und Kunstgenusses errungen; das aber wieder, durch innige kunstvolle Mischung des actuellen Momentes der Tageswirklichkeit mit dem poetisch ideellen, an substanzieller Markigkeit, an nähr- und lehrkräftigem Gehalt erhöht ward. Vermöge welchen Kunstmysteriums diese Transsubstantiation von Tages- und Weltgeschichte bewirkt? Vermöge der vollkommenen Durchgeistigung des Zeit- und des Weltlebens; so dass ersteres, das reale Moment, seinen Bestand, seine Wahrheit und Gesetzmässigkeit, sein Verständniss und Vernunft, durchaus vom idealen, philosophisch-poetischen, vom dichterisch-speculativen Elemente empfängt. Kommt nun nach Jahrhunderten so ein schulfertiger Scheidekünstler, so ein Mr.

Simpson, und schlägt mit Hülfe seiner kritischen Reagentien aus Shakspeare's historischen Stücken die darin schwebenden Zeitanspielungen, als Bodensatz, nieder, so bleibt das Kunstwerk doch, inbezug auf poetischen Gehalt und Kunstvollendung, unberührt; ja erscheint nach Fällung des Sediments, wie eine darüber schwebende Flüssigkeit, heller, durchsichtiger, sonnenhafter, idealisch verklärter.

Was nun aber würde sich, bei einer ähnlichen chemisch-kritischen, an Peele's 'Old Wives Tale' vorgenommenen Manipulation darstellen? Gesetzt, Mr. Simpson hätte seine an den vorshakspearischen Theaterstücken erprobten Nachweise [1]) der darin enthaltenen Zeitanspielungen durch ähnliche aus Peele's 'Old Wives Tale' gewonnene Ermittelungen bereichert; Mr. Simpson hätte mithülfe seiner chronikalischen Studien-Lupe in Peele's Zauberstücke solche Infusorien-Larven von allegorisirten Tagesereignissen entdeckt; Mr. Simpson hätte, was er, zu unserer Verwunderung, bei Erwähnung der Peele'schen Metamorphosen-Komödie, unterliess, — er hätte erforscht, dass Delia wieder nur die in jenen Hofstücken ständig gefeierte und vermondgötterte Cynthia Königin Elisabeth, sey; dass hinter dem verteufelten Zauberer Sacrapant, das analoge Stichblatt des Nationalhasses, wie der bugbear aller Tendenz-Allegorienspiele, Philipp II. stecke; es wäre dem scharfsichtigen Anspielungs-Erspäher gelungen, auch für den Old Man of the Cross, den weissen Nachtbären und grauen Orakeltaggreis, die zeitgeschichtliche Anspielungsperson, den Papst etwa, Clemens V. oder Sixtus V., zu ergattern — und so jedem einzelnen Larven-Phantom in Peele's 'pleasant conceited Comedy' dessen leibhaftes Ebenbild aus dem Elizabethean age in den Schuh zu schieben — würden solche Funde dem dramatischen Werthe, dem Kunstkörper und Gehalt des Stückes zuwachsen, oder würden nicht vielmehr die geschichtlichen Personalien dem Leichenfelde von personificirten Infusorien-Larven, das Peele's Komödie vorstellt, zusterben?

Die Geschichte des englischen Drama's aber, diese darf sich durch Peele's thessalisches Tendenzmärchenzauberspiel um einen, im Verhältniss seiner ästhetischen Nichtigkeit, gewichtigen Beleg

1) On the political of the stage (a. a. O. p. 371 ff.).

zu der literarisch sachbedeutsamen Ermittelung bereichert erachten: dass Shakspeare auch in dieser Gattung von Spielen als erster Kunstschöpfer zu gelten hat; dass auch aus dem thessalischen Zauberkessel sein Zauberdrama, wie aus dem Macbethkessel der Schicksalschwestern der gewappnete Kopf, sich als das Haupt in voller Kunstrüstung erhob; oder — um von Peele's Stück die einzige zauberwürdige Vision zu entlehnen — wie das goldene Haupt aus dem Wunderbrunnen voll Lebens, was emporsteigt, dessen Segensfülle, dessen als goldene Aehren es umwallende Haarlocken, die Jungfrau, Celanta, sich in den Schooss kämmt, ähnlich wie die Shakspeare-Gesellschaften mit dem Abfallen seiner Kopfhaare ihren Schooss vergolden.

Inrücksicht darauf, inrücksicht auf Shakspeare's Erlösungserscheinung, als Befreiers von allem dramatischen Larvenspuk, wird uns der Leser die in's Kraut oder Unkraut so vieler Blätter geschossene Zerklitterung von Peele's „Altweibermärchen" zugutehalten. Dieser Nachsicht wollen wir, unserentheils, dadurch, dankerfüllt, entsprechen, dass wir dem grundgütigen Leser die Zergliederung von Peele's muthmaasslich erstem in Nachfolge von Marlowe's 'Tamburlaine' (1587) verfassten Theaterstück: 'The Battle of Alcazar[1]), erlassen und, statt dessen, unser kritisches

---

1) „The Battell of Alcazar, fought in Barbarie, betweene Sebastian king of Portugall, and Abdelmelec king of Marocco. With the death of Captain Stuckeley. As it was sundrie times plaid by the Lord high Admirall his servantes. Imprinted at London by Edward Allde for Richard Bankworth and are to be solde at his shoppe in Pauls Churchyard at the signe of the Sunne. 1594. 4°.

Irrthümlich wird in der Biogr. Dram. (s. v. Battle of Alc. Vol. III. p. 50.) als geschichtliche Quelle dieses Stückes Heglin's 'Cosmography' angegeben, da Heglin nach Peele's Tod, 1600, zur Welt kam. Was Fuller (Worthies, p. 258—9, ed. 1572.) über Thomas Stuckley mittheilt, führt Dyce in dem Vorwort zu dem Stücke (p. 82 f.) an. Stuckley, den Fuller eine „leerheitsvolle Blase" („Bubble of Emptiness") und ein Meteor von prahlhafter Hochbrüstigkeit ('Meteor of Ostentation') nennt, war einer von den schwindelköpfigen Abenteurern unter Elisabeth, die Westindien als Destillirblase betrachteten, worin ihr verdampftes väterliches Erbe sich wieder in Perlentropfen sammeln und verdichten sollte. Dem Stuckley galt Florida für eine solche Retortenblase als Vorlage, und er ging auf nichts Geringeres aus, als sich die ganze von Wasserperlen, von bubbles of emptiness, schwere Blase auf den Schwindelkopf als Krone

Fernrohr auf den gewaltigen Schweifstern richten, der im Jahre 1587 am Firmament des englischen Theaters erschien, mit se

---

zu setzen, und sich mit derselben zum Könige von Florida krönen zu lassen, was er denn auch, vor seiner Abfahrt, der Königin Elisabeth, ohne Umstände, ankündigte. „Ich hoffe von Euch zu hören, wenn Ihr in Eurem Fürstenthum werdet eingesetzt worden seyn“ — mit diesen Worten nahm die Königin seine Ankündigung entgegen. „Ich schreibe Euch dann“, nickte Stuckley, majestätisch vertraulich. „In welcher Sprache?“ — frug die Königin. „Im Styl gekrönter Häupter“ — betonte Stuckley: „An unsere theuere Schwester“. — Etwas von Stuckley's 'bubbles of emptiness' „bläselte“ auch in den zeitgenössischen Gehirnen jener berühmten englischen Staatsabenteuerer und Mignons, der Leicester, Raleigh, Essex und selbst Drake's; nur dass deren kramsüchtiges Gehirn, von festerem, staatsmännisch englischem Mark, mit gegebenen Factoren rechnete, Stuckley's Gehirn dagegen, von mehr spanisch-donquijotischer Beschaffenheit, als bubble of emptiness, nichts als solche Blasen warf und deren förmlich schäumte.*) Von Florida nach Irland zurückgeschleudert, auf geplatzten Projectenblasen als Schwimmblasen, blies Stuckley die zersprungenen bubbles zu Einer grossen Luftballonblase auf, flog über den Canal, über den Continent geradenstrichs dem Papst Pius Quintus in den Schooss, als Schooss-Bulle mit dem in petto-Project: Irland zu revolutioniren und mithülfe von 3000 spanischen Soldaten sämmtliche Engländer aus Irland zu jagen, und Green Erin dem Papste zu unterwerfen, die ganze Blase. Der Papst, dessen Macht auf lauter Bullen, Bulle, „Blase“ eben, beruht — Stuhl, dreifache Krone, Patrimonium Petri — ebensoviele Stuckley-Gehirnblasen, worunter die Bannbullen, diese Fischblattern zum Fischernetz, Fischerring und die Gold- und Silberkarpfen des Oboli Petri, dazumal noch mit erschrecklichem Knallen platzten, heutzutage aber nur mit dem Geräusche von Windblasen, gleich denen der Infallibilitäts-, der Syllabus-, der Encyclica-Blasen, bersten — Papst Pius Quintus, dessen vaticanische Bannbullen, dank den bubbles of emptiness, zu welchen die Jesuiten damals noch die Gehirne der Völker und Fürsten, mit dem Schornsteinbesen der Höllenschlotte, als Satan's Essenkehrer, peitschten, wie Köchinnen mit Ruthen Sahne zu Schlagschaum — Papst Pius V., dessen vaticanische Fluchbullen, zu Thomas Stuckley's Zeit, noch die Kraft von Thomas'schen Sprenggeschossen hatten, die so ein Staatsschiff mit Mann und Maus konnten in die Luft fliegen machen, nicht wie die vaticanischen Blitze des jetzigen Pius am Staatsschiffe abblitzen, welches Pius trotzdem, dass ihm vier (Pius-) Einser mehr zur Seite stehen, doch, so hochwürdig er sonst durch Frömmigkeit, Eifer und

---

*) — Vergangene Nacht war ich im dritten Himmel, mein Gehirn war armselig, Schaum war darin. (Schmuck. Der lustige Teufel von Edmonton.)

mächtigem Glanze alle damals an Englands Bühnenhimmel prangenden Sterne überstrahlend, dass diese nur wie Tropfen und

alterszäher Beharrlichkeit seyn mag, doch an Machtfülle und Papstgenie, gegen den fünften Pius, die misslichste bubble of emptiness, eine Zero nämlich ist — Papst Pius V. war von den Vorschlägen der „Bubble of Emptiness", des 'Meteor of Ostentation', war von Thomas Stuckley's Vorschlägen: mit der Lunte der Rebellion das Pulverfass Irland anzuzünden und dadurch ganz England in die Luft zu sprengen, so dass dieses zu des Papstes Füssen niederstürzen sollte in Trümmern, und um des Papst-Königs aller Könige Segen wimmern — Pius V. war von diesem providentiellen, die um ein Jahrhundert später nach ihm kommende „Pulververschwörung" überflüssig machenden Thomas'schen Sprenggeschoss-Project so entzückt, dass er den Thomas zum Baron of Ross, zum Viscount Mursough, zum Earl of Vexford, zum Marquess of Leinster erhob, mit der Anwartschaft auf die Krone Irlands, falls es ihm gelänge, an der Spitze der von ihm, in der Schlacht bei Alcazar, befehligten portugiesischen, acht hundert Mann starken Truppe Seiner allerkatholischsten Majestät, sich die Krone Irlands zu holen und aufzusetzen. Wie alle Welt weiss, verlor aber die allerkatholischste Majestät, Don Sebastian von Portugal, nicht nur die Schlacht von Alcazar; er verlor auch Leben, Heer, Krone, allgesammt in einem afrikanischen Sumpf am 4. Aug. 1578 zerplatzend, wie eine Sumpfblase, und bei dieser Gelegenheit auch Thomas Stuckley mit seinem Project und mit der vom Papst Pius V. ihm zugedachten irischen Kronblase, der goldenen Bulle von vaticanischem Schaumgold.*)

Stuckley's oder Stukeley's Sterbemonolog, zugleich eine Schilderung seines Lebenslaufs, scheint uns am geeignetsten, für das ganze Stück und dessen Analyse einzustehen, und nebenbei als Probebeleg zu dienen:

„Stukeley.

Thus Stukeley slain with many a deadly stab,
Dies in these desert fields of Africa:
Hark, friends! and with the story of my life,
Let me beguile the torment of my death,
In England's London, lordings, was I born;
On that brave bridge the bar that thwarts the Thames,
My golden days, my younger careless years,
Were when I touch'd the height of fortune's wheel,
And liv'd in affluence of wealth and ease.
Thus in my country carried long aloft,
A discontented humour drave me thence

*) „A fatal fight, where in one day was slain,
Three kings that were, and One (Stuckley) that would be fain".

Funken zitterten, die des furchtbaren Kometen leuchtende Mähne sprühte.

To cross the seas to Ireland, then to Spain:
There had I welcome and right royal pay
Of Philip, whom some call the Catholic king;
There did Tom Stukely glitter all in gold,
Mounted upon his jennet white as snow,
Shining as Phoebus in king Philip's Court.
There like a lord famous Don Stukeley liv'd,
For so they call'd me in the Court of Spain.
Till, for a blow I gave a bishop's man,
A strife 'gan rise between his lord and me,
For which we both were banish'd by the king.
From thence to Rome rides Stukeley all aflaunt;
Receiv'd with royal welcomes of the pope,
There was I grace'd by Gregory the great*),
That then created me Marquis of Ireland.
Short be my tale, because my life is short,
The coast of Italy and Rome I left:
Than was I made lieutenant general
Of these smal forces that for Ireland went,
And with my companies embark'd at Ostia.
My sails I spread, and with these men of war
In fatal hour at Lisbon we arriv'd.
From thence to this, to this hard exigent,
Was Stukeley driven to fight or else to die,
Dar'd to the field, that never could endure
To hear God Mars his drum, but he must march.
Ah, sweet Sebastian! hadst thou been well advis'd,
Thou might'st have manag'd arms successfully:
But from our cradles we were marked all,
And destinate to die in Afric here . . .
Stukeley, the story of thy life is told;
Here breathe thy last, and bid thy friends farewell:
And if thy Countrys kindness be so much,
Then let thy country kindly sing thy knell.
Now go, and in that bed of honour die,
Where brave Sebastian's breathless corpse doth lie.
Here endeth fortune, rule and bitter rage;
Here ends Tom Stukeley's pilgrimage. (He dieth).

---

*) Papst Gregor XIII., Nachfolger von Pius V. Erwählt 13. Mai 1572. Heiligsprecher der „Bluthochzeit".

Fassen wir diese zeichenvolle Weissagungsfackel hereindrohender Theater-Staunwunder und Schrecken; diesen haar-

---

Von G. Peele's anderweitigen poetischen Erzeugnissen lesen wir nur, wie die Namen vermisster und verschollener Soldaten verkündet werden, die Titel ab:

'The Device of the Pageant borne before Woodstone Dixi, Lord Maior of the citie of London. An. 1585. Oct. 29. Impr. at London by Edward Allde 1585. 4°.

In diesem Pageant treten als Personen auf: London. Magnanimity. Legalty. The Country. The Thames. The Soldier. The Sailor. Science. The first Nymph. The second Nymph. The third Nymph. The fourth Nymph.

Die Schlusszeile besagt: 'Donne by George Peele, Maister of Artes in Oxford.'

Descensus Astraeae:

'The Device of a Pageant, borne before M. William Web, Lord Maior of the Citie of London on the day he took his oath, being the 29 of Oct. 1591. Whereunto is annexed a Speech delivered by one, clad like a sea-nymph; who presented a Piness (Pinasse) on the water, bravely rigd and mand, to the Lord Maior, at the time he tooke barge to go to Westminster. Done by G. Peele, Maister of A. in Oxf. Print. by William Wright. 4°.

Dem Einleitungs-'speech' folgt ein allegorischer Mummenschanz mit den Figuren: Astraea Superstition, die einen am Brunnen sitzenden Mönch mit seinem Rosenkranz den Springquell vergiften heisst. Ignorance in der Mönchskutte. Euphrosyne und ihre Schwester-Grazien. Aglaia und Thalia. Charity. Hope. Faith, zuletzt Time, und zuallerletzt ein Schluss-speech.

'A Fare well. Entituled to the famous and fortunate Generalls of our English forces: Sir John Norris and Sir Francis Drake, knights, and all their brave and resolute followers. Whereunto is annexed: A tale of Troy. Ad lectorem. Parve nec invideo sine me (liber) ibis in urbem, heu mihi, quo domino non licet ire tuo. Doone by George Peele etc. At Lond. print. etc. anno 1589'. Feiert ein abenteuerliches, verunglücktes von Francis Drake und John Norris geleitetes Unternehmen: Die Einsetzung des portugiesischen nach England geflüchteten Prinz-Bastards, Don Antonio, auf den Thron von Portugal. In dieser noch im patriotischen Freudenrausch ob der vernichteten spanischen Armada, am 19. April 1589, mit tausend von chimärischen Ruhmeserfolgen geschwellten Segeln ausfliegenden Expedition gingen von 21000 Theilnehmern 11000 zugrunde und von den 1100 Rittern, die dem Abenteuer sich angeschlossen, kehrten nur 360 nach England zurück, vom Argonautenzug nach Portugal, statt eines goldenen Vliesses, ihre eignen, kahlgerupften Schaffelle heim-

buschigen Gesellen, dessen Zöpfe, Haarzotteln und Büschel jeder ein feuriger Dornbusch, und dieses flammende Meteor-Ungeheuer mit

bringend. Es war eben eine Schwindelgründerepoche auf Gewinnantheile, nicht von Millionen, sondern von Kronen und Thronen, die schliesslich in's Kraut der von Drake und Raleigh nach Europa importirten Kartoffel und der Herba nicotea, des Tabakskrautes schossen; eine für Cultur- und Welthandel kostbarere Errungenschaft, als ein Dutzend Kronen, erworben auf einer Entdeckungs- und Auskundschaftsexpedition.

'Polyhymnia, Describing the honourable Triumph at Tylt, before her Maiestie, on the 17. of Nov. last past, being the first day of the three and thirtith yeare of Her Highnesse raigne. With Sir Henrie Lea his resignation of honour at Tylt, to her Maiestie and received by the right honourable the Earle of Cumberland. Print. at London by Richard Johnes 1590, 4to.'

Auf der Rückseite des Titelblattes steht der Vermerk: Polyhymnia. Entituled with all dutie to the Right Honourable Lord Compton of Compton. By George Peele Master of Artes in Oxforde'. Eine Auszugs-Schilderung dieses zu Ehren der Königin von Sir Henry Lea, ihrem Waffenmeister (master of armory) gestifteten und an jenem 17. Nov. gefeierten Waffenspieles giebt Dyce (II. 193 ff.), nach Segar's Werk 'Honour Military and Civill' p. 197, Fol. 1602. Peele's Poem besingt die Stiftung des mit aller Pracht begangenen Jahresfestes im Ton eines poetischen Herolds dieses Ritterspiels. Aehnlich feiert er die Ernennung Henry's Earl of Northemberland, zum Ritter des Hosenband- oder Kniegürtelordens, in dem Poem: 'The Honour of the Garter, displaced in a Poeme gratulatorie: Entitled to the worthie and renowned Earle of Northemberland, created knight of that Order, and installd at Windsore. Anno Regni Elizabethae 35. Die Junii 26. By George Peele Maister etc. At London print. by the Widowe Charle Woode, for John Busbie etc. 4to. 1593'.

Folgt noch ein Naschwerk-Dessert von 'Miscellaneous Poems' — Pensilis uva secundas et nux ornabat mensas cum duplice ficu — Papageyen- und Studentenfutter. Ein Hagelschauer, Sturm und Wolkenbruch von versificirtem Zuckerwerk und Dragées, dergleichen, als wirklicher Süsskram und Confect in Conditor-Mannakörnern, über die Zuschauer nach Hoftheaterspielen, von Maria und Iris, aus Zuckerstaubwolken hernieder unter Sprühen von Rosenwasser und künstlichem Schnee, ausgestreut wurden.*)

Und doch hinterher noch ein Vol. III., ein Extra-Nachtisch, das Drama 'Sir Clyomon and Sir Clamydes', das Alexander Dyce dem

*) — „the tempest also, wherein it rained small confits, rose-water, and snew artificial snow, was very strange to the beholders". Nichols' Progr. of Eliz. Vol. II. pp. 408—9 ed. 1823.

Christopher Marlowe's [1])

Löwenhaupt als Kopf, und Gottes Völkergeissel und zornentbrannter Strafruthe:

Peele nachträglich in die Schuhe „würfelt", um den Dreiwürfel-Pasch mit einem dritten Band zu den Works of George Peele zu schlagen.*)

Das Titelblatt eines alten MS. soll dieses in Doggerel-Reimen fast durchweg geschriebene Drama dem Peele beilegen. Wäre ein altes Ms-Titelblatt so untrüglich und unfehlbar wie der päpstliche Syllabus, der sich kein Jota rauben lässt, so würde gleichwohl das blosse Lesen dieses angeblich Peele'schen Doggerel-Drama's von 144 Seiten, das Durchlesen schon, bei uns die Wirkung jener Nachschüssel zum Gelage römischer Schlemmer erzielen, welche, dank dem laulichten Wasser und der Pfauenfeder, die das Zäpfchen des Gaumenhelden kitzelte, deren erleichterte Mägen zu neuen Kraftleistungen befähigte. Nun die Analyse gar der 2,000 Doggerel-Reimverse! — Ein Mahl, nicht für Autor und Leser — ein Mahl für Hunde, und zwar für die des französischen Sprichworts: für les chiens qui retournent à leur vomissement. Vorgesetzt in Knight Clyomon's goldenem Schilde dieses Mahl — das würde kein Titelchen am französischen Sprichwort ändern; so wenig wie das aus Einem Sardonyx gedrehte, unaussprechliche Gefäss, das Kaiser Nero, anstelle obiger Schüssel, brauchte, seinen Inhalt zu sardonyciren vermochte. Oder so

---

1) Christopher Marlowe, Sohn eines Schuhmachers, John Marlowe, war zu Canterbury Febr. 1563—4 geboren und in der Kirche St. George des Märtyrers daselbst am 26. Febr. getauft. Den ersten Unterricht empfing Chr. Marlowe in der von Henry VIII gegründeten, bestifteten und stipendirten Kings-Schule zu Canterbury. Von hier bezog er die hohe Schule von Cambridge, wo er am 17. März 1580—1 als Pensionär am Benet-College immatriculirt wurde. Den Grad eines A. B. (Baccal.) nahm er im Jahre 1583 und den eines A. M. (Mag.) 1587. Gönner und Unterstützer in seinen Universitätsstudien hatte Marlowe, guter Vermuthung nach, in Sir Roger Manwood, Chief Baron des Schatzes (Exchequer) und dessen Sohn, Sir Peter Manwood, der selbst ein Gelehrter und Beförderer der Gelehrsamkeit war, gefunden. Sein Fachstudium, Theologie, deutet darauf hin, dass er sich für ein Kirchenamt vorbereiten sollte. Doch scheint er schon während des Studiums wider den Stachel der Theologie gelöckt zu haben, mit Faust's Worten: „Und leider auch Theologie!", aus deren Brüsten er Atheologie, wo nicht gar Atheismus sog, wie gleich sein, noch auf der

---

*) 'The Historie of the two valiant knights, Syr Clyomon knight of the Golden Sheeld, son to the king of Denmarke: And Clamydes the white knight, sonne to the king of Suavia. As it has been sundry times acted by her Maiesties Players. London Print. by Thomas Creede. 1599. 4to.'

Tamburlaine the Great[1])

(Tamerlan der Grosse),

als zweitheiligem Feuerschweif, der ingestalt einer die Bretter-

---

wenig, wie das Potpourri von allerlei Königsnamen, die das Personenverzeichniss enthält, worunter vier Könige, an der Spitze kein geringerer, als Alexander der Grosse, und zwei Königinnen; König von Dänemark, König von Suavia (Schwaben), König von Norwegen; Königin von Dänemark und Königin Wittwe der „Seltsamen Marscher"*), die dazu gehörigen Prinzen und Prinzessinnen-Töchter ungerechnet, so wenig wie diese erlauchten Namen den Wittwensitz der Königin der „Seltsamen Marscher" in balsamisch duftende Adonisgärten zu verwandeln imstande sind, „die heute blühen und morgen Früchte tragen."

Dass die zwei Titelhelden, die beiden von einem Freundschaftsband, wie Damon und Pythias, oder Orestes und Pylades, umschlungenen Prinzen-Ritter, Clyomon, Prinz von Dänemark, und Clamydes, Prinz von

---

Hochschule gedichteter dramatischer Erstlings-Titan, sein Tamerlan bezeugt, der auf den Helikon den Kythäron und den doppelgipfligen Parnass wälzt und gegen Himmel und Götter Sturm läuft.

Dem Tunner zufolge (Bibl. Brit. p. 512) hatte Marlowe seine Theaterlaufbahn als Schauspieler begonnen, bei welcher Gelegenheit ihn eine alte, 'The Atheist's Tragedie' betitelte Ballade, ein Bein brechen lässt:

„But brake his leg in one lewd scene
When in his early age".

(Works, ed. Dyce VIII. App. IV. p. 350.)

So viel ist gewiss, dass sein dichterischer Erstlingsversuch, der grosse Tamburlaine, auf dem jambischen Blankverse-Stelzfuss zuerst über die öffentlichen Bühnen Londons schreckenerregend, wie Tamerlan selber,

---

1) 'Tamburlaine the Great. Who from a Scythian Stephearde by his rare and woonderfull Conquests, became a most puissant and mightye Monarque. And (for his tyranny, and terrour in Warre) was tearmed, The Scourge of God. Deuided into two Tragicall Discourses, as they were sundrie times shewed upon stages in the Citie of London. By the right honorable the Lord Admyrall his seruauntes. Now first, and newlie published. London. Printed by Richard Jhones: at the signe of the Rose and Crowne neere Holborne Bridge 1590. 4to.'

Hierzu bemerkt der bis jetzt jüngste Herausgeber von Marlowe's Werken**), A. Dyce: „Das obige Titelblatt ist einem Exemplar des Ersten

---

*) Queen Widow of Patroncies king of the Strange Marshes.

**) The Works of Christopher Marlowe with notes and some Account of his Life and Writings By the Rev. Alexander Dyce. Lond. William Pickering 1850. (In three Volumes.)

welt angrausenden Doppeltragödie glüht — fassen wir diesen die englische Sternenbühne als blutrother Welteroberer durch-

Suavia, die beiden Prinzessinuen: der Schwabe die Prinzessin Juliane von Dänemark; der Däne die Prinzessin Neronis, Tochter der Königin Patroncies, verwittweten Marschländerin, unter den Auspicien der beiden allegorischen Personen Providence und Humour, heirathen: das kann sich Jeder, unbesehens und ungelesens, an den Knöpfen der gang und gäben Literaturhistoriker abzählen.

Die Willkomms-Ekloge*), zur Feier von Graf Essex' Rückkehr nach England aus Portugal gedichtet.

Speeches to Queen Elizabeth at Theobalds, von G. Peele in Blankverse verfasst, und der Königin Elisabeth vorgetragen bei Gelegen-

vom lahmen Bein Timur-Leng genannt, über die eroberte Welt hinhumpelte, zahllose Völkerschaften mit dem Hinkebein zermalmend. Auf den alten Tamburlaine-Ausgaben stand des Dichters Name nicht; daraus glaubt Malone die wunderliche Folgerung ziehen zu dürfen, dass nicht Marlowe der Verfasser dieser Doppeltragödie, sondern — Nash sey (Shaksp. Bosw. III. p. 357. n.), unter Berufung einer in ägyptisches Dunkel gehüllten Stelle des 'Blacke Book 4to. 1604', wovon dasselbe auch wahrscheinlich seinen Namen, das „Schwarzbuch" hat. Nash, der Dichter des Tamburlaine, der sich über den Blankvers darin lustig macht! Nash,

Theils von Tamerlan eingeklebt (pasted into a copy etc.), welches sich in der Büchersammlung zu Bridge-Water House befindet, und mit Ausnahme jenes Titelblattes und der Adresse to the Readers vom Drucker Rich. Jones, ein Druck von 1605 ist. Beide Theile wurden wieder abgedruckt; der erste 1605; der zweite 1606. Von den frühern 4tos aus 1590 hat sich nichts als besagtes Titelblatt mit der Zuschrift an die Leser, in dem Exemplar von Bridge-Water House, erhalten.

Die Bodl. Library, Oxford, besitzt eine Octav-Ausgabe beider Theile von 1590. Das Titelblatt des ersten Theils stimmt wörtlich mit dem obigen überein. Das Halbtitelblatt des zweiten Theils lautet wie folgt: 'The Second Part of the bloody Conquests of mighty Tamburlaine. With

*) An Egloge Gratulatorie, Entituled: To the right honorable, and renowned Shepheard of Albions Arcadia: Robert Earle of Essex and Ewe, for his welcome into England from Portugall. Done by George Peele, Maister of Arts in Oxon. At London. Print. by Richard Jones and are to be solde at the signe of the Rose and Crowne ouer against the Faulcon. 1589 4to. Essex hatte sich an der oben berührten abenteuerlichen Expedition nach Portugal, Zwecks der Inthronsation des Bastards Don Antonio, betheiligt.

stürmenden Tamerlan-Kometen in das Sehfeld unseres Fernrohrs, um, wo möglich, seine parabolische Bahn, seine Beschaffenheit,

---

heit ihres dem Lordschatzmeister Burleigh in Theobalds 1591, anlässlich schwerer, von ihm hintereinander erlittener Familienverluste, die seinen Rücktritt zur Folge hatten, abgestatteten Condolenzbesuches. Die tiefe Trauer verhinderte den grossen Staatsmann die Königin in eigener Person zu begrüssen.

Jene von Peele gedichteten und von einem, als Eremit, verkleideten Redner, in Stellvertretung des abwesenden Lord Burleigh, vor der Königin gehaltenen 'Speeches' bewegen sich um die trauervolle Veranlassung und die trostreiche Wirkung des königlichen Besuches.

Endlich und schliesslich 'Anglorum Feriae', „Englands heilige Festtage"*), bilden die Schlussscene zu der dreibändigen Dyce-Ausgabe von G. Peele's sämmtlichen Werken.

---

dessen glattgeschorenen Zoilus-Schädel ein einziger Blankvers von Tamerlan aus den Fugen getrieben hätte. Das ausdrückliche Zeugniss von Henslowe's Tagebuch gar nicht inbetracht gezogen, worin verzeichnet steht: — „Fyve shellinges for a prolog to Marloes Tamberlen".

Marlowe's Beziehung zu seinen Fachgenossen, Rob. Greene, Peele, Lodge, sind betreffenden Ortes schon berührt. Die an Marlowe gerichtete Stelle in Greene's 'Groatsworth of Wit', die den freigeistischen Marlowe in's Gebet nimmt und zur Busse auffordert, dieser Bekehrungsschrei**) eines in seinen kirchlichen Gott, reuezerknirscht, sterbenden armen Sünders, sollte

---

his impassionate fury, for the death of his Lady and lone faire Zenocrate: his fortune of exhortacion and discipline to his three sons, and the manner of his own death'.

Die Garrick-Collection, im Brit. Mus., enthält eine Octav-Ausgabe beider Theile der Tamerlan-Dilogie vom Jahre 1592. Ein paar unbedeutende Verschiedenheiten in der Lesart abgerechnet, lautet der Titel des Ersten Theils mit dem oben angeführten Quarto-Titelblatte zum Ersten Theil, und das Titelblatt zum Zweiten Theil in der Garrick-Collection mit dem des Zweiten Theils in der Bodl. L. verbotenus überein.

---

*) Anglorum Feriae, Englandes Holly dayes, celebrated the 17th of Nov. last, 1595, beginninge happely the 35 yeare of the raigne of our soveraigne ladie Queene Elizabeth. By George Peele Mr. of Arts in Oxforde. From a MS.

**) „Why should thy excellent wit, his gift, be so blinded that thou shouldest give no glory to the giver? Is it pestilent Machiavellian policie that thou hast studied? O peevish follie!" etc.

ob er mit eigenem, ob mit polarisirtem, oder, nach Kometenart, mit beiden Lichtarten zugleich, und mit welcher Leuchtkraft,

---

bald sein verhöhnendes Spottecho in dem letzten Welt- und Gottverfluchungsschrei finden, der von Marlowe's Lippen in seinem Todeskampf schäumte; wenn nicht auch dieser blasphemische Röchelschrei ein Schaumanwurf der Verlästerung und Verleumdung ist, womit den grossen Tamburlaine-Tragiker der puritanische Fanatismus begeiferte. Chettle's mehrberegte, über Greene's testamentarische Busspredigt als Liniment gestrichene Vorrede zu seiner Schrift 'Kind-Hearts-Dreame' (1592) bezweckte nur, für Shakspeare als linderndes Plaster zu dienen, während dieselbe dem Marlowe nur einen schwarzen Fleck nebenbei aufklebt.*) Eine Musterkarte aber von Schmachflecken, dem Atheisten Marlowe aufgeklebt, ist Beard's in seinem 'Theatre of God's Judgements' 1597 (P. 149 ed. 1631) Bericht über Marlowe's Tode „Keinem der Vorgänger in Atheismus und Gottlosigkeit nachstehend, gleich aber Allen in der Art der Bestrafung, war Einer aus unserem Volke, frischen und letzten Angedenkens, genannt Martin (in margine Marlow), seines Zeichens ein Scholar der Universität zu Cambridge, von Handwerk aber ein Schauspielschreiber und Dichter von Scurrilitäten, der dadurch, dass er seinem eigenen Witz und Gelüste zu sehr die Zügel schiessen liess, in solche Schmähungen und Maasslosigkeiten stürzte, dass er Gott leugnete und Gottes Sohn Jesum Christum, und nicht blos in Worten die Dreieinigkeit lästerte, sondern auch (wie glaubwürdig berichtet wird) Bücher gegen dieselbe schrieb, worin behauptet wird, dass unser Heiland nichts als ein Betrüger (deceiver), und Moses nur ein Volks-Aufwiegler und Verführer war, und die heilige Schrift nichts als eitel leere Geschichten, und alle Religion eine Erfindung der Politik (but a device of policie). Nun aber seht, welchen Fanghaken der HErr in die Nasenlöcher dieses bellenden Hundes geworfen! ('But see what a hooke the Lord put in the nostrils of this barking dogge'!) So geschah es, dass, als er beabsichtigte, einen ihm Vorgesetzten mit dem Dolche

---

Eine Octav-Ausgabe von 1593 erwähnt Longbaine (Account of Engl. Dram. Poets. p. 344).

Der Text von Dyce's Ausgabe folgt dem in der Octav-Ausgabe von 1592, verglichen mit den Texten in der Quarto-Ausgabe von 1605 und 1606. Eine vor Dyce's Gesammt-Ausgabe, unseres Wissens, nächstletzte, anonyme Edition von Marlowe's Works, gleichfalls in 3 Bänden, London, 1826, kommt ihrer Unvollständigkeit und Incorrectheit wegen gar nicht in Betracht, und ist durch die von Dyce beseitigt.

---

*) „With neither of them (Shaksp. und Marlowe) that take offence was I aquainted, and with one of them (Marlowe) I care not if I never be. „An der Einen Bekanntschaft, sollte ich auch ihrer für immer entbehren müssen, ist mir nicht viel gelegen“ u. s. w.

strahle, zu erforschen und die Ergebnisse in unsern astronomischen Tabellen einzutragen.

Die Grundzüge von Marlowe's Tamerlan sind ziemlich getreu

zu treffen, der Bedrohte derart dem Stoss auswich, dass der Dolch in des Angreifers. von ihm festgehaltener Faust diesem in die Stirn fuhr, und so der Mordwuthige sich den eigenen Dolch in's Haupt bohrte ('that withall catching hold of his wrest, he stabbed his owne dagger into his owne head'), in solcher Weise, dass, trotz aller wundärztlichen Mittel, er kurz darauf an der Wunde starb. Die Art seines Todes war so schrecklich (denn er fluchte und lästerte bis zum letzten Lebenshauch, mit dem er zugleich einen Fluch ausstiess), dass dieser Tod nicht allein ein offenbares Zeichen von Gottes Gericht war, sondern auch für Alle, die es mitansahen, ein grauenhafter, furchtbarer Entsetzensanblick. Darin besonders erschien Gottes Gerechtigkeit unverkennbar, dass des Frevlers eigene Hand, die solche Gotteslästerungen geschrieben, das Strafwerkzeug, und an dem Gehirn zum Rächer werden musste, das solche Schändlichkeiten erdacht." Meres fügt dieser in seiner Palladis Tamia aus Beard angezogenen Stelle noch die Variante hinzu (Fol. 286): Christopher Marlowe wäre von einem gemeinen Dienstmann, seinem Nebenbuhler bei einer Lustdirne, erstochen worden. Vaughan lässt, in seiner Schrift, 'The Golden Groue' (1600), Einen, namens Ingram, von Marlowe, den er zu einem im Dorfe Deptford, bei London, gegebenen Festschmause eingeladen, mit dem Dolche beim Brettspiel anfallen; den Ingram dem Marlowe den Dolch entwinden und diesem in's Auge stossen, so dass an der Dolchspitze ein Stück Gehirn zum Vorschein kommt ('his brains coming out in the daggers point') und Marlowe kurz darauf starb. „Solches Ende macht Gott, der wahre Vollstrecker der göttlichen Gerechtigkeit, mit den gottlosen Atheisten." ('Thus did God, the true executioner of divine justice, worke the ende of impious atheists'.) Womit freilich auch Beard's puritanischste Pointe, die er mit des Atheisten Dolchspitze aus seinem Gehirn stach: dass nämlich Gott des Atheisten Hand zwang, in desselben eigenes Hirn zu fahren*), die Spitze abgebrochen wird. Beglaubigt und beurkundet ist nur so viel, dass diese grauenvolle Katastrophe den grössten englischen Tragiker, nächst Shaksp., im Dorfe Deptford, drei Meilen von London, traf, wo im Todtenregister der Pfarrkirche von St. Nicholas noch jetzt verzeichnet zu lesen: „Christopher Marlowe, erschlagen von Francis Archer, am 1. Juni 1593." „Christopher Marlow slaine by Francis Archer, the 1 of Juni 1593."

Einen von Ritson in der Harl. L. entdeckten handschriftlichen Wisch,

*) „But herein did the justice of God most notably appeare, in that he compelled his owne hand, which had written those blasphemies, to be the instrument to punish him, and that in his braine which had devised the same."

nach der Geschichte gezeichnet. Die Eroberungszüge namentlich, in die sich ja die Charakterzüge aller Eroberer zuletzt auflösen, halten mit der geschichtlichen Reihenfolge derselben in der Tamerlan-Tragödie Schritt. Hält aber auch eine ununterbrochene Schlachten- und Siegeslaufbahn ebenso mit dem kunstgesetzlich dramatischen Gange einer Tragödie Schritt? Ein in stetig gesteigerter Eroberungstrunkenheit durch zehn Acte fortstürmender

---

'A Note'*), enthaltend Aufzeichnungen eines zu Tyburn 1594 gehängten Schuftes, Rychard Bame, vollgegeifert mit Marlowe's angeblichen Blasphemien gegen die heilige Schrift, gegen Moses, Christus und die Apostel — diesen elenden Wisch, diese mit dem verleumderischen Lippenschaum des Galgenschwengels bestrichene 'Note' klatschte Ritson noch nachträglich als nota infamiae dem Andenken Marlowe's auf den Rücken; zugleich als Notabene für Warton, der Marlowe's systematische Gottesleugnung geleugnet und behauptet hatte, dass die abergläubischen Sauertöpfe, die Puritaner, Marlowe's religiöse Zweifel und leichten Skepticismus als Atheismus gebrandmarkt hätten.**) Seinen Tamerlan werden wir einen einzigen Gott, Schöpfer und Lenker des Weltalls bekennen hören, befreit und gereinigt freilich von aller confessionellen Dogmatisirung der Gottheit und der Gottesidee. Den nackten, rüden Atheismus schliesst die Poesie, die dramatische vor Allem, aus, deren Schöpfungen von einer die Schuldwirkungen oder leidenschaftlichen Gesetzesverletzungen unter ein sittliches Ursächlichkeitsgesetz zwingenden Centralidee, ihrer höchsten Gottesinstanz gleichsam, durchdrungen und beherrscht sind. Und nur insofern diese Idee in Marlowe's Dramen nicht zu voller Geltung und bewältigendem Ausdruck gelangt, werden wir den religiösen Skepticismus als eine Schwächung der poetischen Schöpferkraft ahnden dürfen, werden wir für die Verwischung oder Nichterkenntniss dieser Vergeltungsidee, dieser tragischen Nemesis, werden wir für den Abfall von diesem Weltbestandsgesetze, für diese Gottesleugnung des unentrinnbar heimsuchenden Causalitäts-Sittengesetzes; für diese Aussergesetz-Erklärung, Ausser-Weltgesetzerklärung gleichsam, der Tragödie selber, der eifervollsten Vertreterin und Verfechterin jenes Grundgesetzes, werden wir für diese grösste der poetischen Todsünden den Dichter zu belangen und zur strengsten Rechenschaft zu ziehen befugt und verpflichtet seyn.

---

*) 'A Note containing the opinion of one Christopher Marlye, concerning his damnable opinions and judgment of Relygion and scorne of Gods Worde'. (S. Marl. Works ed. Dyce. III. App. No I.)

*) Warton Hist. of E. P. III. 437, ed. 4°. IV. 264 ed. 8°. 'His scepticism, whatever it might be, was construed by the prejudiced and peevish puritans into absolute atheism' etc. — Ritson's Observations zu Warton's Werk p. 40.

Triumphzug, der mit dem natürlichen Tode des sieges- und blutsatten Helden schliesst — besteht darin Bewegung und Entwickelung einer dilogischen Tragödie? Wer soll, dem unwandelbaren Begriff und Wesen des Tragischen gemäss, wer endgültige Triumphe in der Tragödie feiern? Wer seine Endzwecke siegerisch-glorreich durchführen? Der von maassloser Ueberhebungs-, von unbegrenzter Selbstvergötterungssucht geschwellte, im Blutrausch dahinrasende, Länder- und Reichezertrümmerungs-, Geschlechter-Vertilgungs-, Weltentvölkerungs-, Verwilderungs- und Entmenschungsheld? Der unheilbare, alle Gottes- und Gewissensgebote unter die Hufen seiner Kriegsrosse stampfende, unter den Eisenrädern seiner Streitwagen mit gottverhöhnendem Siegeswahnsinn zermalmende Schlachtenwütherich? Oder soll das von solchem Völkerschlächter und Würger verhöhnte Gottes- und Menschengesetz, das geschändete Welt- und Sittengesetz, soll dies in der Tragödie letztenendes triumphiren? Die blindwüthige Selbstsuchts- und Selbstverblendungs-Leidenschaft einer Hand voll gegen Gott und Welt aufrührerischen Staubes über die Allvernunft, oder diese über den Wahnsinn eines ungeheuerlichen, zur heroischen Blutfratze, zum grausigen Blutgötzen aufgespreizten Tollhäuslers siegprangen? Auf dem Trümmerhaufen, auf dem Brandschutt der sittlichen Weltordnung hochthronend, wie der historische Tamerlan auf der Pyramide von Menschenköpfen und von den Blutfahnen der Siegeserfolge, von den Trophäen aller Ruhmesverherrlichungen umweht, den Tod des Gerechten, unversehrten Leibes, unbeirrten Gewissens, im Hochgefühle seines Gottheitsbewusstseyns aus dem Leben, der Wirkungssphäre seiner Greuel- und Graunthaten, scheiden, und in das von ihm geschaufelte, eine halbe Welt tiefe Völkergrab, als seine Fürstengruft, allvergöttert, sinken — darf die kunstgerechte Tragödie solche Apotheosenkronen einem im Schwelgerschooss der Blutvöllerei, wie in Abraham's Schooss, selig entschlummerten Massenmörder und Mordbrenner, solchem unbarmherzigen Völker- und Königefolterer und Schlächter, auf das von ihr selbst heroisirte, gottheilig geweihte Scheusal-Haupt legen? Von der Tragödie selbst gottselig gesprochen; von ihr, deren Beruf und Amt die Zermalmung des menschlichen Frevelmuths, der Hybris, des seiner Schranken vergessenen Heldenthums bezweckt und bedingt!

Von ihr, die selbst ihre Märtyrer, ihre für die tragische Idee, zu deren Sühne und grösserem Ruhme, sich opfernden Leidenshelden, selbst diese, nur wenn sie als schauerliche, jammervolle, mehr durch Verblendung und Verwirrung, als aus Verruchtheit und Herzensbosheit sündige Schlachtopfer vor ihr daliegen, der tragischen Dulderkrone würdigt! Von ihr die zu ihren Lieblingshelden gerade solche auserwählt, deren Actionsheldenthum, deren Angriffsthatkraft erschüttert, gebrochen erscheint! Nicht solche, die medusisch versteinendes, die selbst versteintes, eisig starres Entsetzen, die Grausamkeitsschauder und Vampyren-Blutgier schnauben; nein, solche vielmehr zu ihren tragischen Helden erwählt, deren Seelenbedrängnisse sich an unsere Mitgefühle, unsere Furcht und unser Mitleid wenden; die um das Almosen unserer Thränen und Seufzer flehen; denen wir uns in Fehlbarkeit, in Antrieben und Leidenschaften, in guten und unseligen Neigungen verwandt empfinden, und in deren Lagen und Stimmungen wir uns versetzen können. Fanden wir doch durchweg, selbst in den gewaltigsten Kraftnaturen, selbst in den beabsichtigt heroischen Charakteren, Halbgöttern und Göttern entsprossenen Tragödiehelden der grossen Kunstmeister das Uebermenschliche, das anschaudernd Dämonische verbannt aus dem tragischen, auf Erweckung der sittlich menschlichsten, zur Gottes- und Menschenliebe anregendsten, und daher poetischstimmendsten, seelenbildendsten culturfreundlichsten und socialsten aller Leidgefühle, auf Erweckung von Furcht und Mitleid, von Gottesfurcht und Barmherzigkeit, abzielenden Sühnespiel! Die erlauchtesten Kampf- und Siegeshelden, den Philoktet, den Herakles, den telamonischen Ajas, die trotzmuthigsten, den Eteokles des Aeschylos z. B., ja den Titan Prometheus, wir sahen sie schmerzdurchtobt, von jammerwürdigem Leid, Seelen- und Körperpein gebrochen; Helden stöhnender Qual und Klagergüsse. Und nicht in der Tragödie allein; schon im homerischen Epos vorgezeichnet, als Prototype der höchsten pathetischen Kunst, der menschlich schönen, durch erschütterungssüsse Rührung läuternden Poesie. Der iliadische Held Achilles, aufgelöst in Thränen und Weheklagen; der göttliche Dulder, Odysseus, wie sein Leib von der Salzfluth umhergeschleudert, so auch sein gramerfülltes, sein kummerbedrängtes Herz von Thränenfluthen überschwemmt. Nur dass im homerischen Epos,

worin Götter selbst und Rosse trauern und weinen, der Kampf- und Schlachtenheroismus mit Schmerzensbestürmungen wechselt; in der äschylisch-sophokleischen Tragödie dagegen das Unselige des herzbeklemmenden Schuldgefühls, der Gemüthsbedrückung, des lautausklingenden, unter Schuld- und Schicksalsbedrängniss ächzenden Seelenjammers das Grundpathos bildet, das die ganze Leidenshandlung durchdringt und worin der Thatenheroismus ergossen. Die epische Heldenglorie schmilzt in tragischen Jammer hin. Der epische Ruhmesglanz umfliesst den tragischen Helden, in Schmerzensnacht erloschen, als Grabesfinsterniss, von Ajas als sein „Licht" begrüsst, sein „hellstrahlender Erebos" [1]; den epischen Ruhmesthatenhelden — die Tragödie zermalmt ihn zum Jammerhelden. Herzenspein und Seelenmarter, das ist die tragische Glorie, das tragische Heldenthum. Daher ein Oedipus, daher

---

1) *ἰώ*
σκότος ἐμὸν φάος,
ἔρεβος ὦ φαεννότατον ὡς ἐμοί.

Der Unglückliche lässt nun sein glorreiches Heldenthum vor Troja an seinem vor Wahnsinn verdunkelten Geiste vorüberziehen; den rüstigen, an Kriegsruhm und Kampfesthaten göttergleichen, den homerischen Ajas vor dem nun so jammervoll zerstörten, zerrütteten, dem tragischen Ajas vorüberwandeln! O klägliche, herzerschütternde, mit Furcht und Mitleid durchschauernde Wehmuths-Rückschau des tragisch verfinsterten Ajas auf den epischen, in Ruhmesglanz strahlenden Ajas! Der gewaltige Schlachtenheld eine Wahnsinns-Ruine! Seine heroischen Tragödienthaten: im Irrsinn zerfleischte Rinder und Böcke! Eine wehvolle Parodie seiner Heldenthaten vor Troja! —

„O Skamandros, Du Strom, so nahe mir . . .
Nimmer siehst Du noch
Diesen Mann — —
— — — — wie keinen sonst
Troja gesehen
Im grossen Heer annahen aus
Hellenenland! Und nun so schmachvoll
Bin ich gefallen!
— — — — — — — — —
„Ai! Ai!" Wer mochte ahnen, dass bedeutungsvoll
Mein Name könne lauten für mein Missgeschick?
Denn „Ai!" zu rufen zweimal, dreimal, ist für mich
Nun an der Zeit: in solchem Jammer lieg ich da, —
Ich, der Sohn desselben —

ein Richard II., Heinrich VI., ein König Lear, entkleidet aller Thatenherrlichkeit, aller geschichtlichen, imponirenden Charaktergrösse wie sie erscheinen, sind sie dennoch ungleich grössere, erlauchtere, tragische Helden, als zehn, durch zehn Acte, auf blutumrauschtem, von zehnmal zehn Welteroberungssiegesschlachten umdonnertem Triumphwagen dahinbrausende Tamerlane und Dschingiskhane. Jene ruhmlosen, unheldischen, charakterschwachen Könige — Parodien des thatkräftigen Königheldenthums, kraft ihres tragischen Königsleides, in der Majestät ihres Jammers sind sie Könige von Melpomenen's Gnaden, jeder Zoll ein tragischer Schmerzenskönig [1]), dessen charakterschwache Preisgegebenheit wie die Hülflosigkeit eines weinenden Kindes, wie das Blöken eines zur Schlachtbank geführten Lammes rührt. Wenn Richard II. sagt:

„Nicht alle Fluth des wüsten Meeres kann
Den Balsam vom geweihten König waschen." —

so kann dies alle Fluth seiner Jammerthränen erst recht nicht, da sie der Balsam ist, der ihn zu einem tragischen Könige salbt. Ja dieses Schmerzenspathos, dieses Pathos der tragischen Unseligkeit, durchzieht, wie schon mehrfach berührt und betont worden, selbst die Stimmung der Heldenwütheriche in den Tragödien des grossen Meisters; wenngleich nicht inform eines selbstempfundenen Leidgefühls, immerhin in latenter Verhüllung gleichsam, als rastlos wirkender Schicksalsdrang und unnachlässliche Verstrickung in dem eigenen Blutnetz und Ränkespiel. Das schlagendste und glänzendste Beispiel, wie das tragische Leidenspathos mit dem epischen Ruhmes- und Kriegsgrossthaten-Pathos bricht, liefert einer der glorreichsten Vertreter desselben als tragischer Held,

---

Von Troja ziehend, nicht mit mindrer Heldenkraft,
Durch nicht gering're Thaten meines Arms bewährt, —
Ich muss, geschmäht von den Argivern, so vergehen!

418 ff.

Der ganze Ajas-Held auf das „Ai!", das Ach und Weh der ersten Sylbe seines Namens hingeschwunden. Sein glorreicher, von der epischen Muse verherrlichter Name von der tragischen Muse zu einem Wehruf, einem Jammerlaut geächzt! —

1) K. Richard.
„Nehmt meine Herrlichkeit und Würde hin,
Die Leiden nicht, wovon ich König bin."

liefert Othello, in seiner berühmten Abschieds-Apostrophe an sein Kriegsheldenthum.[1]) Und mit Othello's „Fahr wohl!" hatte auch sein Dichter, gleich im Beginn seines dramatischen Schaffens, der Tamerlan-Tragik den Laufpass gegeben, mit ihr einfürallemal gebrochen und aufgehoben: — Seine grosse Umwälzungsthat in der tragischen Poesie; seine Neuschöpfungsthat im Bereiche der tragischen Kunst, und ihre, einzig durch ihn im Geiste der antiken Tragödie bewirkte Wiedergeburt, da es fest steht, für uns unanzweifelbar fest, dass Peele's „David und Bethsabe", durchgängiger und gesättigter noch Marlowe's um drei bis vier Jahre spätere, zu seinem Tamerlan in Farben und Pathos gegensätzliche, man möchte sagen, palinodische Tragödie, Edward II., schon von Shakspeare's radicaler Umgestaltung des tragischen Styls ergriffen, und in den Ton des antiheroischen, gemüthsschweren Leidespathos — Marlowe's Eduard bis in die innerste Faser — wie eingetaucht erscheint.

Im Hinblick auf diesen gänzlichen Umschwung des Tragödienstyls, infolge von Shakspeare's schon bei seiner Umfärbung von Greene's — Marlowe's — Peele's historischen Stücken hervorgetretener Methode, muss Marlowe's 'Tamerlan', als Gegenpol und Contrepunkt zu jenem Grundton des Shakspeare'schen schwermuthsvollen, wie unter Schuld- und Schicksalsdruck ächzenden Tragödienpathos, eine um so gewichtigere dramaturgische Bedeutung für uns gewinnen.

Ist nun der Kriegs- und Eroberungsheld an sich kein dramatischer, noch weniger ein tragischer Held; Kriegsoperationen, Kampfes- und Schlachtengetümmel, Tapferkeitsthaten — ist solcher äusserliche, strategisch geplante, und doch von unberechenbaren Zufallsbedingungen beherrschte, und nur in massen-

1) „Fahr wohl, Du wallender Helmbusch, stolzer Krieg,
Der Ehrgeiz macht zur Tugend! O fahr wohl!
Fahr' wohl, mein wiehernd Ross und schmetternd Erz,
Muthschwellende Trommel, muntrer Pfeifenklang,
Du königlich Panier, und aller Glanz,
Pracht, Pomp und Rüstung des glorreichen Kriegs! —
Und o Du Mordgeschoss, dess rauher Schlund
Des ew'gen Jovis Donner wiederhallt,
Fahr wohl! Othello's Tagwerk ist gethan." (III. 3.)

hafter Action sich entfaltende Sturm und Drang an sich keine dramatische Bewegung, kein dramatisches Handeln, ist das aus Ruhm- oder Ländergier entspringende Kriegs- und Eroberungspathos, ist das von allgemeinem Blut- und Mordrausch entflammte, todesverachtende, blindeinstürmende, wuthbegeisterte Metzel- und Würgerpathos an sich das Gegentheil vom dramatischen Pathos, von tragischer, innere Kämpfe, Gemüthsschlachten, ausfechtender Leidenschaft; ist der Heldentod an sich so wenig ein tragischer Sühnetod, ein Vergeltungs-, ein Schuldopfertod, dass er vielmehr als eine Verherrlichung, eine Glorification, eine Apotheose erscheint, schliesst daher auch folgerecht das Kampf-, Kriegs- und Waffenspiel an sich Wesen, Zweck und Idee des dramatischen Spiels eher aus, als es sich ihm charakterverwandt und verschwistert erweisen möchte: so wird auch dasjenige Bühnenstück, das gleichsam als Koryphäe, Exponent und Prototyp an der Spitze aller Kriegs- und Eroberungsstücke steht, wird Marlowe's Tamerlan-Dilogie, in Stoff und Form, in Entwickelung und Katastrophe, in Pathos, Sühnekraft, tragischer Läuterung, poetischer Gerechtigkeit und versöhnendem Genugthuungsaustrag, unter allen Kriegsdramen, und im Maasse dasselbe einem der grossartigsten dramatischen Talente abgerungen worden, als das innerlich undramatischste und untragischste bezeichnet werden müssen. Der Held, der eingefleischte, als Völkergottesgeissel sich selbst aufwerfende und ankündende Kriegs- und Schlachtendämon, das tragische Furchtgefühl zu dessen grausigster Fratze: Entsetzens-Abscheu, verzerrend; das tragische Mitleid in blutsüchtigem, zum greuelvollen Kriegsmoloch sich aufblähenden Grössenwahnsinn erstickend; so unbarmherzig, als zög' er aus, um diese beiden tragischen Grundgefühle, Furcht und Mitleid, mit Feuer und Schwert auszurotten; die beiden tragischen Zwillingsaffecte gleichsam im Mutterleibe der Tragödie zu würgen. Und nicht blos das Mitleid für ihn, nicht blos das für sein tragisches Geschick zu erobernde Furcht- und Mitleidgefühl tilgt Marlowe's grosser Tamerlan mit der Wurzel aus, erstickt er unter Völkerleichen-Haufen und Länderbrandschutt: Marlowe's grosser Eroberungswütherich löscht in unserer Brust den letzten Funken jener schauerlich holden Leidgefühle, löscht auch den letzten Funken der tragischer Furcht und des tragischen Mitleids aus, die wir

um seine Schlachtopfer, um die mit Wollust von ihm gemarterten Königsgeschlechter empfinden müssten, und doch auch für sie nicht hegen können, die ihres Peinigers und Schlächters Mordwuth mit gleicher Trotzeswuth vergelten, seinen kannibalischen Siegerhohn mit gleich tückischem Verzweiflungsgrimm anfletschen: unter seinen zermalmenden Fusstritten mit giftgeschwollener Zunge ihre Racheflüche ihm ins Gesicht spritzen und, wie Beowulf's Drache ihn noch im Todesröcheln, mit geifernden Schmähergüssen, wie mit feurigem Verpestungskoth, über und über besudeln. Ja Marlowe's grosser Völker-, Reiche-, Dynastien- und Tragödien-Vertilger räumt so gründlich unter allen tragischen Gefühlen auf, dass er selbst die einzige Sympathie, die seine von ihm, inmitten all der Kriegs- und Eroberungsgreuel, angebetete, vergötterte, mit allen Huldigungen zärtlichster Gattenliebe überschüttete Gemahlin, die ägyptische, aus einer Kriegsgefangenen zu seiner Königin erhobene Prinzessin Zenocrate, uns einflösst — dass Marlowe's grosser Tamerlan selbst das Sympathische dieser vom Dichter so poetisch wirksam und mit so genialischem Kunstverständniss, behufs Milderung und Abdämpfung des grellen Bluttons im Gemälde, ins Spiel gesetzte Gattenliebe durch seine starre, auch in stärkster Liebesgluth und Zärtlichkeit unschmelzbare Eroberungs- und Allzermalmungswuth, zu nichte macht und als Gottes und alles Göttlichen Geissel, uns auch diese einzige Rührung aus dem Herzen peitscht, so dass die blutigen Thränen die er über den Tod des geliebten Weibes vergiesst, am Ende doch nur Blutstropfen sind, die von der geschwungenen Geissel ihm an Wangen und Wimpern flogen.

Es liegt uns nunmehr die Pflicht ob, unsere *Ansicht* zu Marlowe's Doppeltragödie zu rechtfertigen und in's Einzelne auf das Ergebniss hin zu begründen, dass kaum ein anderes *Erstlings*stück von gleich gewaltiger Schöpferkraft, inbezug auf dramatischen Kreislauf, eine so excentrische Bahn beschrieben *und so* entschieden, inbezug auf Lichtstärke, Lichtspannung und Lichterschütterung die Kometennatur kundgäbe; eines grössten Kometen, dessen blendendes Feuer, dessen Schreckstaunen erregender, das halbe Firmament überflammender Lichtschweif als augenfällige Wirkung und Folge seines Antagonismus zur Sonne der tragischen Poesie, seiner Abgewandtheit von ihr erschiene, und

dessen lodernder Glanz sich, im Verhältniss ihrer Abstossüng, so blitzend sonnenhoch, aber nach entgegengesetzter Richtung, ergösse.

Beim Durchblick von Marlowe's titanischer Tragödie könnte vielleicht eine Ahnung mitaufdämmern: durch welchen Kunstgriff, in den historischen Stücken des Erfüllers und Vollenders von Marlowe's Tragik, gleichwohl das Kriegsspiel, als kathartisches Moment, den Ausschlag giebt und das Kriegsschwert als Schwert der poetischen Gerechtigkeit und Vergeltung waltet.

Wie der vom 'Prologue' zum Tamburlaine the Great mit einem kurzen Kriegstrompetenstoss signalisirte Blankverse aus dem Reimgeklingel der vor-Marlowe'schen historischen Theaterspiele sich blank- und schlankweg, vollausgewachsen in voller Rüstung, als erstgeborener dramatischer Vers der öffentlichen Bühnen, auf ihre Bretter schwingt[1]: mit gleicher Stegreifsplötzlichkeit entschwingt sich der „scythische“ Held der Tragödie seinem Schäferberuf und Schäferkleide, und wirft, in schimmernder Würgengelrüstung, gleich auf den ersten Ansprung, das persische Reich in Trümmer, an den Hirten nur durch die von ihm, wie vom Medusenschild, ausgehenden Schrecken erinnernd, einem Ziegenfell ursprünglich, *αἰγίς* (Aegide), und mit dem ebenso unversehens,

---

1) From jigging veins of rhyming mother-wits,
Wi'll lead you to the stately tent of war,
Where you shall hear the scythian Tamburlaine
Threatening the world with high astounding terms,
And scourging kingdoms with his conquering sword.
View but his picture in this tragic glass,
And then applaud his fortunes as you please.

Aus Bodenstedt's in rhythmischem Vollklang mit dem Textprolog wetteifernder Uebersetzungs-Drommete schallen die Blankversstösse, hell austönend, wie folgt:

„Vom hohlen Klingklang reimenden Gelichters,
Von Witz, der rohem Pöbel dient um Sold,
Sollt ihr in stattlich Kriegsgezelt uns folgen,
Den grossen Scythen Tamerlan zu hören,
Wie er mit mächt'gem Wort die Welt bedräut,
Und Königreiche umstürzt, Völker geisselt
Mit seinem Schwert, dem Alles unterliegt.
Seht hier sein Bild im Spiegel der Tragödie
Und zollt ihm Beifall, wenn es Euch gefällt.“

Pallas Athene, die Kriegerische, die Vorkämpferin (Promachos) aus des Donnerers Schädel hervorsprang.

Den inneren Zustand des persischen Reichs enthüllt die Eröffnungsscene mit theatralischer Schaustelligkeit, beginnend mit dem Zerwürfniss zwischen dem schwachen und, immaasse seiner Charakterschwäche, auf Alleinherrscherthum und unbedingte Machtvollkommenheit, eifersüchtigen König Mycetes, und dessen mehr durch Adelsparteiung trotzmuthigen, als wirklich heldenhaften Bruder, Cosroe, der, unter dem Deckmantel seines Berufes, das gefährdete und zerrüttete Reich zu schützen [1]), schon am Schluss der ersten Scene in den zum Königsmantel umgewandelten Deckmantel gehüllt, und mit der vom rebellischen Adel ihm aufgesetzten Krone geschmückt dasteht. Auch die Krone soll ihm nur als Sturmhaube für sein um das Reichswohl besorgtes Haupt dienen [2]), während sie seines Bruders Schwachkopf, wie ein goldenes Gitterwerk, gegen alle Staatssorgen und Reichsgeschäfte verriegelt und vernagelt, wofür allerdings Königs Mycetes' protestirender Abgangsklageruf: 'I am abus'd', „Man treibt sein Spiel mit mir", zu sprechen scheint.

Noch theatralischer, und mit pomphafter Schauwirkung wird Tamerlan von der zweiten Scene als Aufgreifer der nach Memphis unter medischer Bedeckung zurückkehrenden Prinzessin Zenocrate, Tochter des Sultans von Egypten, und als Herzenserstürmer und Besieger seiner gegen ihre Lage vergebens ankämpfenden Gefangenen eingeführt. Einem König verlobt, eine Königstochter, in der Gewalt eines niedrigen Schäferknechtes von Gestalt und Ansehen eines strahlenden Kriegsgottes — ihr fürstlich weiblicher Stolz, wie entrüstungsvoll er sich sträuben

---

1) Cos.

— this it is that doeth excruciate
The very substance of my vexed soul,
To see our neighbours, that were wont to quake
And tremble at the Persian monarch's name,
Now sit and laugh our regiment to scorn.

2) Cos.

Well, since I see the state of Persia droop
And languish in my brothers government,
I willingly receive th'imperial crown,
And woo to wear it for my country's good.

und bäumen mag — sie, fühlt sich von dem Löwenblick gebannt, verzaubert. Sein Hauptmann, Techelles, gewahrt es mit Staunen: „Wie königliche Leun, die sich erheben, Bedrohen Heerden mit gereckten Krallen, So schaut in seiner Rüstung Tamerlan“[1])... „Dies schöne Antlitz, diese himmlische Erscheinung darf das Bett nur dessen zu schmücken, der Asien erobert!“[2]) — glüht sie der scythische Löwe an, dass ihr Herz, unerwehrsam, mit Schlägen pocht, wie sie die Brust einer gleichgestimmten afrikanischen Löwin, angesichts ihres mähnigen Bewerbers, bestürmen.

Tamerlan unterwirft mit Blicken, Worten und blossem Mähneschütteln nicht allein die Sultanstochter und ihr Gefolge; die Eroberungsmacht, die sein ganzes Wesen athmet, verstrickt auch, gleich hinterher, den von Persiens König, Mycetes, gegen ihn mit tausend geharnischten Reitern ausgesandten Kriegsobersten, Theridamas, in den Zauber seiner Heldenerscheinung; bannt jenen so mächtig in die Sphären seiner Persönlichkeits-Majestät, dass der Perser mit seinen tausend geharnischten Reitern zu dem tartarischen Schäfer übertritt, ihm Dienstes und Waffentreue bis in den Tod mit feierlichen Huldigungseide schwörend.[3]) Zenocrate, die ägyptische Königstochter, stimmt in Theridamas' unbedingte Hingebung, mit dem Schlussvers des ersten Actes, als klagevolles Echo ein.[4])

---

1) Tech.

As princely lions, when they roase themselves,
Stretching their paws, and threatening herds of beasts,
So in his armour looketh Tamburlaine . . .

2) Tamb.

— this fair face and heavenly hue
Must grace his bed that conquers Asia.

Nach Bodenstedt's, ganz anders als obige, an die Wörtlichkeits-Scholle gebundene Verdeutschung, klingenden Fünfjambenversen:

„Dein holdselig Angesicht
Und Deines Wuchses wundervolle Schöne
Muss Haus und Lager des Gewaltgen schmücken,
Der seinem Scepter Asien unterwirft.“ . . .

3) Ther.

Won with thy words, and conquer'd with thy looks,
I yield myself, my men, and horse to thee.

4) Zenocr.

I must be pleas'd perforce. Wretched Zenocrate!

Fürwahr ein erster Expositions-Act voll imponirender, grosstamerlanischer Hoheit; voll theatralischen Glanzes, reich an Vorgängen von, gleich im Beginn, entscheidenden Schlägen, durchweg Situationsbewegung — und doch theatralischer als dramatisch; und doch das Dramatische, die innere, aus dunklem Gemüthsgrunde sich hervorringende Erregung, das spannungsvoll vordeutsam sich entwickelnde Seelenpathos, ganz und gar aufgehend in äusserliche, scenische Contrastbilder. Cosroe's, der Zerwürfnissscene mit dem Könige, seinem Bruder, auf dem Fuss folgende Krönung, ein scenisches Tableau, kaum ergreifender als eine Verwandlung, ein Decorationswechsel, weil sie das Ergebniss eines blossen rebellischen Ueberhebungstrotzes vonseiten des Usurpators, und eines auf seine machtlose Herrschgewalt pochenden Schattenkönigs ist; beiderseits ohne alles Stimmungspathos, ohne den leisesten Gemüthshauch von Wehgefühl im Schwachheitsbewusstseyn, von erregtem oder ersticktem Gewissen, von Selbstverblendung und Verstrickung im Frevelmuth. Blosse symptomatische Affecte; hier von ohnmächtigem Majestätsrecht; dort von unbeirrter Gewaltanmaassung; der allgemeine, abstracte Affect, von keinem idiopathischen, individuellen Charakter. Keine Regung eines sittlichen Bedenkens vonseiten des Dichters; keine Ahnung von jenem im menschlichen Thun und Wollen rastlos wirkenden Correctionsweltgesetze, Schuldtilgungsgesetze, das die aus den Fugen weichende sittliche Ordnung, jeglichen Widerstand zermalmend, wieder ins Gleiche bringt; jede Differenz auflöst in Harmonie. Keine Ahnung folglich von jenem in Natur- wie Geistesleben waltenden Harmoniegesetze; jenen innerlich treibenden, mahnenden, drängenden und bedrängenden, jenem Deus in nobis, jenem wackern Minierer, jenem ruhelosen Geist als Gewissen — kurz keine Ahnung von dem einzig Dramatischen und Tragischen, dem Inbegriff all der, auf Sympathie und harmonische Ordnung, auf Ausgleichung von Schuld und Sühne, stetig abzweckenden Ursächlichkeits- und Wirkungsbewegung.

Den Ton, den die Eröffnungsscene anschlägt, des theatralisch äusserlichen, der dramatischen Motivirung entfremdeten Pathos, hallt die zweite Scene des ersten Acts, die erste Tamerlanscene, wie mit Kaiserglocken nach. Ja hier tritt das Ueberschwengliche der Theaterwirkung gleichsam in ihrer Personification, dem Helden

der Tragödie, dem „Grossen Tamerlan“, allerkennbar hervor, von dessen selbstverherrlichter blosser Erscheinung, als solcher, von dessen äusserer Persönlichkeit alle Bewältigung ausgeht, wie von einem höhern Wesen, einer Gottesoffenbarung, wie durch magische oder Wunderwirkung. Tamerlan tritt von anfangherein als sein eigener Deus ex machina in seine Tragödie ein; Maschinen- und Stegreifgott um so mehr, weil er Freund und Feind nicht nur zu äusserer Anbetung sich zu Füssen wirft, sondern durch sein blosses Sichdarstellen und Sichankündigen als personificirtes Weltschicksal[1]) die Gemüther versteinert, macht-, willen- und wehrlos zaubert, aus ihrem dramatischen Charakter und selbeigenen Actionspathos herausschreckt. Den Tragödienhelden aber sich als eingefleischtes Tragödienschicksal vonvornherein ankündigen, und als solches bis an sein seliges Ende wirthschaften lassen, anstatt dass die Tragödie diese wahn- und frevelvollste aller Ueberhebungen und Verblendungen vom wirklichen Schicksal, vom Rachegeist der in Weltvernunft begründeten Fügungen und Verkettungen heimsuchen liesse, und den ihm ins Handwerk pfuschenden, die Machtvollkommenheit des tragischen Schicksals sich anmassenden Helden beim Schopf nähme — heisst das nicht den Tragödienhelden von allem dramatisch-tragischen Pathos zum hohlen Maschinentheatergott ausweiden, dessen tragische Sprache daher auch nicht anders, denn als eine ewige, im hochgestelzt declamatorischen Theaterpathos an die grosse Glocke schlagende Reclame für den Maschinengott schallen kann.

Man höre nur die Schilderung, welche, eingangs des zweiten Acts, der Truppenführer Menaphon seinem rebellischen Gebieter, dem Usurpator Cosroe, entwirft, der sich gegen seinen Bruder, den rechtmässigen Perserkönig Mycetes, mit Tamerlan zu verbinden im Begriffe steht! Man höre Menaphon's Schilderung von Tamerlan's äusserer Erscheinung, Persönlichkeit, Statur, Gliederbau und Carrière, und frage sich, ob diese Schilderung

---

1) Tamb.

> I hold the fates bound fast in iron chains,
> And with my hand turn Fortune's wheel about.
> Ich halt' das Schicksal fest in Eisenketten,
> Und kehr' das Glücksrad um mit meiner Hand.

sich nicht mit unserer Charakteristik vollkommen deckt, als hätte Menaphon unseres Tamerlan's Theaterfigur nach unserer Skizze in Lebensgrösse ausführen wollen! Man höre die Schilderung in Bodenstedt's ebenbürtiger Uebersetzung, unbeschadet der geschmackvollen Vertuschung einiger schwülstigen Hyperbeln:

Menaphon.

— — — — „Er ist
Von hohem Wuchs und mächtiger Gestalt,
Aufstrebend himmelan wie seine Wünsche.
So wohlgefügt und fest sind seine Glieder,
Die breiten Schultern so gewaltig, dass er
Wie Herakles den Atlas tragen könnte.
Im Raume seiner Augen rollt es leuchtend,
Als ob der ganze Himmel darin strahlte
Im vollen Glanz der Sterne; und ein Schein
Geht davon aus, der seine Schritte leitet
Zum Thron des Ruhmes und der Weltherrschaft.
Bleich ist sein Antlitz vom rastlosen Kampfe
Der Leidenschaften. Wenn in Falten sich
Die hohe Stirne legt, wird jede Falte
Ein Völkergrab.[1]) Doch wenn die Stirn sich glättet,
So strahlt sie lauter Freundlichkeit und Leben.
Und Ambralocken wogen um sein Haupt
Wie sie Achilleus' stolzes Haupt umwallten.
Der Hauch des Himmels buhlt mit diesen Haaren
Und lässt sie wehn in üpp'ger Majestät.
Und Arm und Finger hat er, lang und sehnig,
Die Muth und übermäss'ge Kraft verkünden.
Ein Mann zum Weltbeherrschen angethan,
So steht vor uns der mächt'ge Tamerlan.[2])

---

1) Der Textvers lautet: „His lofty brows in folds do figure death" „Die hehren Braun in Falten deuten Tod." Der Uebersetzer, selbst Poet, was jeder Poeten-Uebersetzer seyn muss, shakspearisirte den Vers um in einen Parallelvers zu Warwick's Metapher:

„Die Falten meiner Stirn, jetzt voller Blut,
Sind Königsgrüften oft verglichen worden."

Von „Königsgrüften" zu „Volksgräbern" ist nur Ein Schritt!
(3. Henry VI. A. V. Sc. 2.)

2) Men.

Of stature tall and straightly fashioned,
Like his desire lift upwards and divine;

Den Schluss-Reim hätten sich Marlowe's Blankverse vielleicht verbeten, aber der Ausklang stimmt sehr gut in den Ton der Schilderung, die sogar den Reim, der ebenfalls theatralischer als dramatisch ist, durchgängig fordern dürfte.

Die hühnenhafte Leibesgestalt, diese wächst also zum tragischen Heldenthum! Der Saul, der eine Kopfes-Länge über alles Volk hervorragt, die Goliathe, das sind die Helden nach Melpomene's Herzen; 6 Fuss 6 Zoll ihr Helden-Rekrutenmaass. Hält sie über die Schaaren ihrer Tragödienhelden Musterung — wie lacht Melpomenen das Herz beim Anblick dieses Riesenregiments, lauter Garde-Grenadiere, wie die des soldatisch-ehernen Preussenkönigs, Friedrich Wilhelm I. Im Epos, dem eigentlichen Heldengedicht, das Götter vermenschlicht und Menschen zu Göttern macht, da ist das Körperliche ein poetisches Moment, und die götterhafte Gestalt poesiewürdig, verherrlichungswürdig. Aber auch im Heldengedichte nur dadurch gesangsfeierlich, poetisch, weil hier das Schlachtenpathos Alles entscheidet, das Leibeswucht und Stärke, wie Rüstung und Waffenglanz bedingt;

So large of limbs, his joints so strongly knit,
Such breadth of shoulders as might mainly bear
Old Atlas' burden; 'twixt his manly pitch,
A pearl more worth than all the world is plac'd,
Wherein by curious sovereignty of art
Are fix'd his piercing instruments of sight,
Whose fiery circles bear uncompassed
A heaven of heavenly bodies in their spheres,
That guides his steps and actions to the throne
Where honour sits invested royally;
Pale of complexion, wrought in him with passion,
Thirsting with sovereignty and love of arms;
His lofty brows in folds do figure death,
And in their smoothness amity and life;
About them hangs a knot of amber hair,
Wrapped in curls, as fierce Achilles was,
On which the breath of heaven delights to play;
Moking on dance with wanton majesty;
His arms and fingers long and sinewy,
Betokening valour and excess of strength
In every part proportion'd like the man
Should make the world subdu'd to Tamburlaine.

ein Pathos eben durch und durch von epischem Geiste geschwellt. Ein anderer Hauptgrund für die Betonung des körperlich Heroischen, der äusseren Heldengestalt in der Epopöe liegt in der Form der Dichtungsart selbst, die, dem Erzählungs-Charakter gemäss, ihre halbmythischen oder doch unter mythischen Wesen verkehrenden Figuren vor das geistige Auge der Phantasie, nicht vor das sinnliche, wie die dramatische, für die Schaubühne dichtende Poesie, stellt. Geht doch die reale Geschichte, das eigentliche Stoff-Arsenal für die dramatische Kunst, dieser mit dem Beispiele voran, indem sie zu ihren grossen Culturheroen, ja zu ihren grössten Kriegshelden und Eroberern keine Recken und Hühnen von Körperbau, sondern Riesen des Geistes und der Willenskraft von unscheinbarem Aeusseren sich aussucht und von solchen ihre geschichtlichen Culturpläne und Zwecke, die eben auf ein immer entwickelteres Vernunftbewusstseyn, auf eine innere höhere Geistes- und Pflichtenerkenntniss, hinarbeitet, vollziehen und verwirklichen lässt. Tamerlan's an tausend Jahre älterer Stammes-, Berufs- und Charaktergenosse, die Gottesgeissel Attila, glich mehr einem säbelbeinigen Affen, als einem Achilles. Der makedonische Alexander hatte einen schiefen Hals, und war von Gestalt so wenig ausgezeichnet und heldenmässig ausgestattet, dass sein steter Begleiter, der an Wuchs und Schulterbreite ansehnlichere Hephästion, von huldigenden Königen und Königinnen, die ihren Besieger nicht von Angesicht zu Angesicht kannten, als König Alexander begrüsst ward. Tamerlan selbst, kennen wir ihn nicht als Hinkefuss? Hüftenlosen, wie der Sparterkönig Agesilaos, einer der grössten Kriegshelden und Schlachtengewinner? Hannibal's Einäugigkeit ist weltberühmt wie die des Cyklopen, von dem er nur den Stierkopf, aber nicht die Körpermasse hatte. Ein viel grösserer Tragödienheld — um auf unserem Gebiet zu bleiben — als Marlowe's Tamburlaine the Great — great vorzugsweise durch übermenschliche, Alles niederwerfende Kriegsgottgestalt — ein viel grösserer tragischer Held ist der verbogene, krumschultrige, bucklige Richard III., den seine eigene Mutter einen „unbeholfenen Klump" nennt, „krumm von Sitten, wie von Gestalt", einen „Klumpen schnöder Missgestalt" — ein um wie viel furchtbarerer Tragödienheld ist dieser Klumpe Richard, als Marlowe's epischer Held Tamerlan, „von hohem Wuchs und mächtiger Gestalt", dem

„Ambralocken wogen um das Haupt, wie sie Achilleus' stolzes Haupt umwallten."

Diesem Heldenthum gemäss, tönt durchweg nicht nur Tamerlan's, schallt auch wie durch die episch prahlerisch herausfordernde Kriegsdrommete des schattenhaften Perserkönigs Mycetes' Sprache, der mit starker Heeresmacht dem „diebisch niederträcht'gen Tamburlaine"[1]), dem tartarischen Schmierschäfer, und seinem rebellischen Bruder, Cosroe, siegesgewiss und zermalmungssicher[2]), entgegenzieht. Und wie ein Schall- und Widerhallbecken, wirft König Mycetes' Feldhauptmann Meander, in einer Ansprache an die Truppen, seines Gebieters hochgeschwellte Rodomondaten zurück, dass sie donnerrollend über die Häupter der Soldaten hinpoltern. Auf Tamerlan's Kopf setzt er die Provinz Albana, auf den des abtrünnigen Verräthers, Theridamas, die Statthalterschaft von Medien als Preis. Nun erst Tamerlan's Schlachtrede an sein Heer in der dritten Scene![3]) Er sprüht, nicht Dolche, er sprüht Schlachtschwerter, Haubitzen, Krupp'sche Kanonen. Die Bilder sprühend von Geist und Phantasie; kein Funke aber, der Herz und Eingeweide erwärmt. Jedes Wort ein Himmelsstürmer, und nicht eines, das unser, wie von den Nilkatarakten, betäubtes Herzohr zu erregen vermöchte; kein einziges von dramatischem Hauche beseelt, während Shakspeare's Bilder unsere Herzen, unser Gemüth, den innern Himmel bestürmen; die tragische Stimmung der Person abspiegeln, deren wallende Seele im Bilde zittert, wie das Bild im bethräuten Auge, wie das Püppchen in der Pupille bebenden Schmerzenstropfen. In Shakspeare's Gleichnissen strahlt

---

1) „thievish villain Tamburlaine."

2) Myc.

> But I will have Cosroe by the head,
> And kill proud Tamburlaine with point of sword.

3) Tamb.

> Our quivering lances, shaking in the air,
> And bullets, like Jove's dreadful thunderbolts,
> Enroll'd in flames and fiery smouldering mists,
> Shall threat the gods more than Cyclopian wars;
> And with our sun-bright armour, as we march,
> We'll chase the stars from heaven, and dim their eyes
> That stand and muse at our admired arms.

die dramatische Seelenstimmung durch das Bild; ist das Bild gleichsam nur ihr Thränenspiegel.[1]) Marlowe's Gleichnisse feuchten das Auge, günstigen Falles, durch ihren brennenden Glanz, in welchem sich die beiden Verräther, Tamerlan's Verbündete, Cosroe und Theridamas, so behaglich sonnen, wie ein Paar Chamäleone unter den Tropen, auf einer glühenden Felsenplatte, oder wie Salamander in der Ofengluth, dank dem Reptilenschlamm, den sie, als Funken, von sich spritzen. Beiläufig sonnt sich Cosroe auch im metaphorischen Glanze der „goldnen Thore" der Rhamnusischen Göttin Nemesis, und in der Ofenheimschen Schwindelspeculation, mit Hülfe der Göttin Nemesis ein asiatisches Kaiserreich als Kaiser vom Pontus Euxinus zu gründen.[2]) So sicher rechnet Cosroe, im Hinblick der „goldnen Thore", wozu er den goldnen Schlüssel hat, auf dem Losspruch der Göttin Nemesis, der Göttin der Gerichtshöfe und Geschwornengerichte! —

Kaum hat Tamerlan mit Heer und Verbündeten die Bühne geräumt, stürzt schon der geschlagene Mycetes herein, die Krone nicht auf dem Kopf, sondern in der Hand, um dieselbe in ein Erdloch zu stecken und zu verstecken.[3]) Bei dem Geschäft ertappt ihn Tamburlaine, schimpft ihn einen Feigling, der sich von der Schlacht fortgestohlen und dabei die Krone mitgenommen. Mycetes brummt dem unbekannten Tartar einen Lügner auf. Tamerlan wirft ihm den niedrigen Schuft ins Gesicht nebst der Anfrage, ob er ihm die Krone nicht verkaufen will. „Noch ein solches Wort, und der Kopf fliegt Dir von der Schulter!" ranzt ihn König Mycetes an, der sich mit seiner Krone kann begraben lassen. Tamerlan eilt unter Vorbehalt,

---

Mit unsrer sonnenlichten Rüstung werden wir
Im Marsch die Sterne fort vom Himmel jagen,
Und ihre Augen blenden, die verblüfft,
In grausem Staunen, uns're Waffen schauen.

1) „Du strahlst in jeder Thräne die ich weine" — wie des Königs von Navarra Sonett, in „Liebesleid und Lust," vom „Gesicht" der Prinzessin singt, das „durch seine Thränen schimmert." (IV. 1.)

2) Cosr.
When she, that rules in Rhamnus' golden gates . . .
Shall make me solely emperor of Asia.

3) They cannot take away my crown from me,
Here will I hide it in this simple hole.

ihm, über ein Kurzes, die Krone vom Kopf, so dass dieser darin sitzen bleibt, zu reissen, in die Schlacht zurück, den Perserkönig mit dem Keulenschlag niederschmetternd: „Bis dahin trage sie zu Lehn. Du bist kein Gegner für den grossen Tamburlaine". [1]) König Mycetes glotzt ihm mit offenem Munde, und die Krone in der Hand, nach: „O Götter, Tamerlan, der grosse Dieb! Mich wundert, dass er nicht die Krone stahl". Trompeten-Schlachtsignale hinter der Scene. König Mycetes rennt davon. [2]) Diese Scene ist des grossen Tamburlaine und des grossen Marlowe noch weniger würdig, als König Mycetes verdiente, Tamerlan's Gegner und auch nur ein Auswurfsproduct von Marlowe's vulkanischem Geiste zu seyn. So erfüllt von Tamerlan's hochbrüstigem Ueberhebungspathos ist jeder dieser grosswortigen Bramarbase, dass Cosroe sich des Tamerlan, dem er den Sieg verdankt, so thronhimmelhoch überhebt und ihn zu seinem Unterkönig von Persien und Generallieutenant seiner Armeen allergnädigst zu ernennen geruht [3]). Während aber Cosroe zu seinem Triumphzug durch Persepolis sich rüstet, ist schon Tamerlan mit seinen Generälen schlüssig geworden, diesen Triumphritt selber auszuführen; den Cosroe vom Triumphpferd auf den Esel und sich auf den persischen Thron zu setzen. Die Kronen von Parthien, Scythien und Medien schüttelt er nebenbei aus dem Aermel, und seinen

---

1) Tamb. What, fearful coward, straggling from the camp —?
Myc. Thou liest.
Tamb.
Base villain, dar'st thou give the lie? . . .
— — — — — — — — —
You will not sell it, will you?
Myc.
Such another word, and I will have thee executed . . .
Tamb. I lend it thee . . .
Then shall thou see me pull it from thy head:
Thou art no match for mighty Tamburlaine.

2) Myc.
O Gods, is this Tamburlaine the thief?
I marvel much he stole it not away.
(Trumpets within sound to the battle: he runs out.)

3) Cos.
Thee do I make my regent of Persia,
And general-lieutenant of my armies.

drei Generälen, dem Ueberläufer Theridamas, dem Usumcasan und Techelles auf die Köpfe. Im selben Augenblick kommt auch schon die eben nur geplante Schlacht, mit der siebenten Scene, dem Triumphator Cosroe über den Kopf, schleudert ihn verblutend und sterbend zu Tamerlan's Füssen, der ihm nun auch ohne Weiteres die inzwischen dem König Mycetes aus der Hand gekitzelte, oder aus dem Erdloch hervorgescharrte Krone vom Kopf nimmt und auf den seinigen stülpt:

„So, nun ist sichrer sie auf meinem Haupt,
Als wenn in einem Parlament die Götter,
Zum Könige von Persien mich erwählt.[1])

Mit diesen allen Göttern die Feige stechenden Kraftspruch läutet Tamerlan an die metallene Krone schlagend, die es erbaulich weiter klingt, den zweiten Act aus.

Wer nun eine dramatische Verwickelung, eine, der trefflichen Protasis entsprechende Epitasis, eine ebenso kunstgemässe Schürzung des Knotens erwartet, der kennt nicht die Theaterpraxis eines Erobererschwertes, das dem Alexanderschwert das Zerhauen des Katastrophen-Knotens vorwegnimmt, indem er gleich beim Schürzen desselben als solches Alexanderschwert dreinschlägt, die Knüpfbänder der Verwickelung selber zerschneidet und sie in lauter zerfetzte Katastrophen, jede Scene, jeder Act ein durchhauter Knoten, zerstückelt.

Persien ist erobert, ist mit den zwei ersten Acten abgethan und diese für die Tragödie, wie das Perserreich für König Mycetes und Cosroe, verloren. Nicht die Handlung, die Kriegsschauplätze und Schlachtfelder schreiten fort, mit immer wechselnden Eroberungs- und Verwüstungstableau's deren entwicklungslose Einförmigkeit die entwickelte Handlungseinheit, als zähle auch diese zu den gestürzten Dynastien, verjagt, entthront, abschlachtet und ihr Gebiet sich einverleibt. Von Scythien nach Persien, von Persien nach der Türkei, von der Türkei nach Egypten rücken Tamerlan's Herrscher- und Völkerschlachtbänke in den fünf Acten des Ersten Theils der Dilogie vor, wie ganze Landstrecken, durcheinandergetrümmert, sich bei Erdbeben fortschieben

1) Tamb.
So, now it is more surer on my head,
Than if the gods had held a parliament,
And all pronounc'd me king of Persia.

und fortwälzen. Der dritte Act ist die Pfanne, in die Tamerlan das Türkenreich des Kaisers Bajazet haut. Dann schmiedet er die Pfanne in einen Bratrost um, worauf er den Grosstürken im Fette seines Jammers siedet und schmort; schmiedet Tamerlan die Schlachtpfanne, in die er das türkische Reich und Reichsheer gehauen, in einen eisernen Käfig um, worin er den Grossherrn Bajazet, mit Ketten beschwert, im Triumphe umherführt, wie ein wildes unbändiges Thier, als welches der Türkenkaiser auch gebahrt und sich bewährt, in Einen Toben an den Eisenstangen seines Kerkerkäfigs mit Raseflüchen rüttelnd, und zuletzt, nachdem er den ganzen Vorrath wuthvoll grässlicher Zeterflüche ausgewürgt und ausgeschäumt, sich den kaiserlichen Türkenschädel an den Käfigstäben zerschmettert coram populo, dass Hirnschale und Hirnstücke noch als nachträgliche posthume Flüche den Banquetsaal verpesten, von seiner Gemahlin, der Kaiserin Zabina, Fluchgeheul dem Tamerlan und dessen Siegesfestmahlgästen, als Harpyen-moûtarde après diner, zugespieen.

Bajazet's kaiserlich hochfahrende, gegen Tamerlan, vor der Schlacht, in einer des aufgeblasensten, zornblaunäsigsten türkischen Hahns oder Kalekuters würdigen Ansprache an seine Vasallen, die Könige von Fez, Marokko und Algier, geschleuderte Trotz- und Protzrede, ist nur eine vermehrte und verbesserte Auflage von König Mycetes' ähnlichen Goliath-Expectorationen; nur hier in der Eingangsscene zum III. Act vorgetragen vom Türken-Kaiser mit geräuschvollerem Tiradenklingelspiel pomphafter, von Rossschweifphrasen umschüttelter Janitscharenmusik. [1])

---

1) Baj.

Hie thee, my Basso, fast to Persia;
Tell him thy lord, the Turkish emperor,
Dread lord of Afric, Europe, and Asia,
Great king and Conqueror of Graecia,
The ocean, Terrene, and the Coal-black sea,
The high and highest monarch of the world,
Wills and commands (for say not I entreat,)
Not once to set his foot in Africa,
Or spread his colours in Graecia,
Lest he incur the fury of my wrath.
etc.

Zu dieser Scene bildet die zweite von Zenocrate's Liebesbegeisterung für Tamerlan [1]) geschwellte Scene einen mildernden Abstich. Doch glühen die sanfteren Tinten unter einer Lasur von Blutfarbe, womit Agydas, ein medischer Lord und Mitgefangener der ägyptischen Prinzessin, das Scenenbild unfreiwillig überzieht; mit der Farbe seines Herzblutes nämlich, in das er den ihm von Tamerlan in die Hand gedrückten stahlbärtigen Pinsel par ordre de Muphti getaucht, zur Sühne seiner majestätsverbrecherischen, das Gewissen der Prinzessin schärfenden Mahnung an ihr Verlöbniss mit dem medischen Königssohne. Tamerlan hatte die Gewissensschärfung belauscht, die sich in die Frage zuspitzte: Wie doch nur die Prinzessin für einen solchen Kriegsteufel mit so wildem Blick, und der nichts als Krieg und Schlachten schnaubt, in Liebe entbrennen möge! [2]) Tamerlan tritt plötzlich vor, fasst Zenocrate liebevoll an der Hand und geht mit ihr ab, einen stillen „Kometenblick" [3]) auf Agydas werfend, den dieser in einem Monolog, als Vorübung zu dem vom Kometenblick verhängten Dolche, in seinem Innern zehnmal um- und umkehrt. Den Dolch überreicht ihm Hauptmann Techelles. Mit der zweischneidigen Stahlzunge bringt Agydas eigenhändig seine vorlaute Mahnerzunge zum Schweigen für immer, und macht sich selber zum stillen Mann für ewige Zeiten.

Nicht minder kometenhaft empfängt Tamerlan Bajazet's Gesandten, Basso, nämlich als feurige Strafruthe und Gottesgeissel [4]) über des Türkenkaisers Haupt und Reich. Wie sich dazu meldend, erscheint unversehens Bajazet selber an der

1) Zenocr.
Ah, life and soul, still hover in his breast,
And leave my body senseless as the earth,
Or else unite you to his life and soul,
That I may live and die with Tamburlaine.

2) Agyd.
Now can you fancy one that looks so fierce,
Only dispos'd to martial stratagems?

3) Agyd.
Upon his (Tamburlaine's) brows was pourtray'd ugly death;
And in his eyes the fury of his heart,
That shine as comets, meaning revenge.

4) Tamb. I that am therm'd the scourge and wrath of God.

Spitze seiner Paschah's, seiner Vasallen, der drei Raubstaaten-Könige von Fez, Marokko und Algier, der Kaiserin Zabina, seiner Gemahlin, und deren Frauengefolge. Nun entwickelt sich eine eisenfresserische Zweikaiser-Wortschlacht zwischen den zwei grössten Prahlhänsen der tragischen Bühne; eine so mörderische Herausforderungs-Phrasenschlacht ad internecionem, dass von den zwei berserkerwüthigen Zungenhelden, wie von jenen zwei kämpfenden Löwen nur die Schweife, nichts auf dem Kampfplatz der vierten Scene, als die zwei Zungen übrig bleiben. Bajazet schwört beim „heiligen Alcoran" den Tamerlan zum Hämling zu machen, und zum harmlosesten Oberverschnittenen im Harem seiner Weiber und Concubinen.[1]) Was Tamerlan aus Bajazet mit einem Eid auf sein Schwert, zu machen in Aussicht stellt, das übersteigt selbst das Ausdrückungsvermögen seiner grossen Tamburlaine-Zunge.[2]) Kaiserin Zabina, Mutter von drei strammen Jungen, strammer als Hercules und als die „aus Typhon's Lenden entsprungene Brut" — consignirt ihr grossherrlicher Gemahl vorläufig auf den Kaiserstuhl, wo sie mit der Kaiserkrone auf dem Haupt in denkbar steifester Majestät sitzen bleiben soll, sich nicht rühren und nicht regen, bis er ihr den bärenhaften Tamerlan nebst dessen sämmtlichen Grenadieren in Bärentschakos an Ketten in Parade vorgeführt.[3]) Flugs Great Tamburlaine bei der Hand mit einem Paroli-Trumpf! Kommst du mir so, komm ich dir so! Und inthronisirt seine angebetete Zenocrate, „schöner als Perlriffe und Edelsteine, das einzige

---

1) Baj.

And by the holy Alcoran I swear,
He shall be made a chaste and lustless eunuch,
And in my sarell tend my concubines . . .

2) Tamb. I will not tell thee how I'll handle thee.

3) Tamb.

Zabina, mother of three braver boys
Than Hercules — — — —
— — — — — — — —
Than all the bruts y-sprung from Typhon's loins . . .
Sit here upon this royal chair of state,
And on thy head wear my imperial crown,
Until I bring this sturdy Tamburlaine,
And all his captains bound in captive chains.

Musterbild des Tamerlan" [1]) — gleichfalls in einem Königssessel. Angesichts der Türkenkaiserin Zabina, die auf den dem ihrigen wie festgeleimt, hochthronend dasitzt, ähnlich der kolossenhaften, zinoberroth angestrichenen Riesen-Sitzpuppe, vorstellend die Gemahlin des ägyptischen Pharao Amenophis III., im British-Museum, fesselt Tamerlan so, wie Hephaistos die Himmelskönigin Juno an den Thronstuhl schmiedete, seine Herzenskönigin, Zenocrate, an den Purpurstuhl, mit der Weisung, welche Bajazet oder Bajasid seiner königlichen Gemahlin bezüglich Tamerlan's einschärfte: nicht zu weichen und nicht zu flecken, als bis er ihr den Türkenkaiser und dessen drei Vasallenkönige in Ketten zu Füssen gelegt. [2]) Und setzt ihr seine tartarische Kaiserkrone auf, die sie, als Vorweihe ihrer Krönung zu seiner Kaiserin-Gemahlin, provisorisch schmücke, dieweil er dem Padischah mit seinem Erobererschwert die türkische Kaiserkrone abzusäbeln in die Schlacht stürze, während welcher seine Abgöttin, Zenocrate, mit der unwiderstehlichen Heeresmacht ihres bis an die Zähne gewappneten Sprachzeugs der Türkenkaiserin, Zabina, eine Vernichtungsschlacht liefern, und derselben mit ihrem Eroberungsschwert im Munde, ihrem scharfgeschliffenen Zünglein, die türkische Kaiserkrone vom Haupte säbeln und schnäbeln möge. [3])

Hui die Doppelschlacht! draussen die beiden Kaiser mit Lanzen, Schwertern, und Feuergeschoss; im Thronsaal: die Zungen-Saalschlacht der beiden stramm und steif dasitzenden Frauen in Kaiserkronen; kein Glied rührend, als das allerschlagfertigste, das Glied im Munde, dieses aber desto kampffreudiger und für alle übrigen im Zweikampf um den Sieg ringend. Draussen, hui

1) Tamb.
Zenocrate — —
Fairer than rocks of pearl and precious stone,
The only paragon of Tamburlaine . . .

2) Tamb.
Stir not, Zenocrate, until thou see
Me march victoriously with all my men,
Triumphing over him and this his kings
Which I will bring as vassals to thy feet.

3) Till then, take thou my crown —
And manage words with her, as we will arms,

das Waffengetöse, Schwertergeklirre, Geschützesdonner, Trommelwirbel, Trompetengeschmetter — und dieser Kaiser- und Völkerschlachtlärm, dieses den Ost und West erschütternde Kampfgewühl und Getümmel, von zwei Frauenzünglein — Schwerterklirren, Geschützeskrachen, Trommelwirbel, Trompetengeschmetter, Alles in Einem Säckelchen und Maultäschelchen — Feldkanonen, Haubitzen und Bomben und Granaten von den Zungenschlägen, vom Schmähpeloton und Schimpfkartätschenfeuer überkracht, überkeift, überknattert und überschnattert. [1])

---

1) Zab.
Gemeine Buhlerin! Du neben mir?
Der Kaiserin des mächtigen Türkenherrschers!
Zenocr.
Hochmüthige Türkin, feiste Trulle Du!
Nennst Du mich Buhlerin, mich die Verlobte
Des grossen und gewalt'gen Tamerlan?
Zab.
Des Tamerlan! Des grosstartar'schen Diebes!
— — — — — — — — —
Zenocr.
Bereuen wirst Du diese frechen Worte.
— — — — — — — — —
Bald liegst Du Gnade flehend zu meinen Füssen!
Zab.
Ich, fleh'n vor Dir? Schamlose Dirne, merk!
Zu meiner Mägde Waschfrau mach ich Dich!
u. s. w.
Zab.
Base concubine, must thou be plac'd by me,
That am the empress of the mighty Turk?
Zenocr.
Disdainful Turkess, and unreverend boss,
Call'st thou me concubine, that am betroth'd
Unto the great and mighty Tamburlaine?
Zab. To Tamburlaine, the great Tartarian thief!
Zenocr.
Thou wilt repent these lavish words of thine
— — — — — — — — —
And sue to me, to be your advocate.
Zab.
And sue to thee! I tell thee, shamless girl,
Thou shalt be laundress to my waiting-maid. —
etc.

Holla! Da jagt schon Tamerlan den Türkenkaiser Bajazet, genannt Ilderim „der Blitz“, wie das Donnerwetter den Blitz, vor sich her, und mitten in die Weiberzungenschlacht hinein, und lässt von Zenocrate's Blitzhändchen die Türkenkrone der Grosstürkin Zabina vom Kopfe reissen, sich mit derselben zum Kaiser von Afrika krönen [1], erklärt den verdonnert abgeblitzten Bajazet als seinen unauslösbaren Gefangenen, und schliesst den dritten Act mit einer trophäenhaften Selbstapotheose, worin jeder Blankvers ein Miles Gloriosus, ein Pyrgopolinices, der in alle vier Weltgegenden Bresche schlägt, und die Erdkugel auf der Nasenspitze tanzen lässt, sie den zwei in seiner rechten und linken Hand balancirten Säulen des Hercules zuschnellt, mit diesen in die Höhe wirft und dann wieder mit der Nasenspitze auffängt. Zuletzt schüttelt der Actschluss dem grossen Welteroberer-Jongleur den Erdglobus auf dem Nasen-Atlasrücken als geographischen Kartenatlas mit aller Herren buntmalten Ländern, Erdstrichen und Gebietsstreifen auseinander, die er sich wie der Spanier die farbigen Bänder aus Schlund und Rachen spult, aus den Nasenlöchern als ebenso viel Hirnraupen und Tollwürmer haspelt. [2])

Des Perserkönigs Mycetes, des Türkenkaisers Bajazet Schicksalserbschaft, die Erbschaft eines sich selbst mit Thron und Reich verschlingenden Bataillon-Grossmaul-Sultanismus, tritt nun der Sultan von Egypten an, der mit Heeresmacht, zahlreich wie das ägyptische Heuschreckenheer der vierten Plage Pharao's, heranzieht, um seine vom tartarischen Raubschäfer erbeutete

---

1) Tamb.
— take the turkish crown from her, Zenocrate,
And crown me emperor of Africa.

2) Tamb.
So from the East unto the further West
Shall Tamburlaine extend his puissant arm
— — — — — — — —
Until the Persian fleet and men-of-war,
Sailing along the oriental sea,
Have fetchd about the Indian continent,
Even from Persepolis to Mexico,
And thence unto the Straits of Gibraltar
— — — — — — — — —
And by this means I'll win the world at last.

Tochter, Prinzessin Zenocrate, dem aus einem Bauernhirten zu einem Weltverwüstungswolf, mordsüchtig wie der Eddische Weltuntergangswolf, Fenris, entpuppten Scheusale zu entreissen. Gegen Tamerlan's, aus Liebe zu Zenocrate, dem Sultan-Schwiegervater durch einen Boten bestellte Warnung bleibt der Sultan von Egypten taub. Er verstopft sich die Ohren mit ganzen Ballen von siegesgewissem Herausforderungsbombast. „Ich sag Dir, Schuft!" — redet Soldan den Boten an — „wär' Tamerlan ein Ungeheuer, wie Gorgon der Hollenfürst, so weicht der Sultan dennoch keinen Schritt vor ihm zurück!... Und wenn Tamerlan's Heer an Zahl die Sterne überflügelt, die ewig dröselnden Tropfen der Aprilschauer, oder des Herbstes welkes, sturmgefegtes Raschellaub; so wird der Sultan von Egypten kraft seiner Alles niederwerfenden Eroberungsmacht, die tartarischen Horden doch zerwehen und in seinem Grimme mit Haut und Haar verzehren, dass Keiner übrig bleiben soll, zu träumen über die Niederlage". [1])

Dem Schema getreu, dass auf die Herausforderungs-Eingangspolter-Scene die zweite ein Tamerlan-Tableau entrolle, das mit der ersten Scene aufräumt, wie der Polterabend mit den in Scherben zerschlagenen hohlen Töpfen, führt auch die zweite Scene des vierten Actes den grossen Tamburlaine mit seinem Hofstaat und Generalstab vor, worunter Bajazet im Eisenkäfig, und trumpft die hohnfletschenden Thrasonaden der ersten Scene gleich mit Tamerlan's Oger-Schnauben: „Bringt mir meinen Fussschemel!" [2]) — den Bajazet nämlich, der aus dem Käfig geschleift und dem Sieger unter die Füsse geschoben wird, damit

---

1) Sold.

Villain, I tell thee, were that Tamburlaine
As monstruous as Gorgon prince of hell,
The Soldan would not start a foot from him.
— — — — — — — —
Nay, could their numbers countervail the stars,
Or ever drizzling drops of April showers,
Or witherd leaves that Autumn shaketh down:
Yet would the Soldan by his conquering power
So scatter and consume them in his rage,
That not a man should live to rue their fall.

2) Bring out my footstool.

er sie auf den Nacken des vom Kaiserstuhl auf den Fussstuhl heruntergekommenen Grossherrn setze. Auf den Fussstuhl heruntergekommen? Entsetzensschmach! Zum Fussstuhl geknechtet! — gestiefelknechtet! Mag der Stiefelknecht unter den Füssen seines Stiefelknechters noch so grässliche Flüche toben, alle Gifte der Moor- und Sumpfwiesen von den Sternen dem glorreichen Wütherich in den Rachen speien lassen [1]), — dass sich der Geschändete nicht mit seinen eigenen Händen erdrosselt, eh' er sie als Schemelbeine dem Unhold unterspreizt, das macht ihn zum geborenen, zum prädestinirten, selbstgeständlichen Stiefelknecht. Mitleid für einen solchen fühlen? Erstickt doch das Ertragen, Erdulden so unmenschlicher Schmach jede menschliche Rührung und Theilnahme! Die Gefühle, die uns bei diesem Anblick beherrschen, wechseln zwischen Abscheu vor dem entmenschten Ungeheuer, das seine eigene Menschheit, seine Siegerhoheit mit Füssen tritt, und zwischen Verachtungsekel vor dem Elenden, der in solche Entmenschung sich ergiebt, sie überlebt; als ergrimmter Kaiser-Wütherich rast, tobt und flucht, während er auf allen Vieren hockt, den Nacken unter die Sohlen seines Zerreters schmiegend! „Erst sollst du mit dem Schwert die Eingeweide mir aus dem Leibe reissen, eh' ich solchem Sklavendienst tmich füge!" [2]) — schäumt Foot-Stool-Bajazet. — Prahlereien! — „Nieder mit Dir in den Staub, Sklave! und den Nacken gebeugt!" — schnaubt Tamerlam ihm zu, und schwingt sich über den gekrümmten Rücken auf seinen Thronsitz, dieweil der grossherrliche Fussstuhl in den Boden hinein flucht, alle Höllenmächte anrufend, dass sich die verhasste Erde aufthue, und sie

1) Baj.

— — — — — — — —

To suck up poison from the moorish fens,
And pour it in this glorious tyrants throat.

2) Baj.

First shalt thou rip my bowels with thy sword,
And sacrifice my soul to death and hell,
Before I yield to such a slavery.

Tamb.

Base villain, rascal, slave to Tamburlaine . . .
Stoop, villain, stoop! stoop!

— — — — — — —

Beide, ihn und seinen Peiniger, verschlinge![1]) Das Maul vom Grosstürken, und den Rücken vom Stiefelknecht. Gleichzeitig jauchzt Tamerlan im Hochgefühle seines Kaiser und Könige mit Füssen tretenden Siegesjubels die Sterne an, mit der Aufforderung, seinen Triumphen zu lächeln.[2]) Dafür verspricht er den Sternen, seine Triumphzüge mit so viel Blutströmen zu verherrlichen, dass der Widerschein den Himmel röthen, seine Schwerter, Lanzen und Geschosse wie feurige Meteore in den Lüften leuchten sollen. Wenn der Himmel dann so roth erscheint, wie Blut, wird man sagen, dass Er ihn so roth geglüht.[3]) Zabina's, der Exkaiserin, Hekubaflüche lässt Zenocrate von Zabina's nunmehriger Gebieterin, von ihrer „Handmagd" Anippe, erwiedern.[4]) Tamerlan befiehlt, seinen Fussschemel, Bajazet, wieder in den Käfig zu sperren, und macht sich auf, um das seiner Belagerung trotzbietende Damascus zu zertrümmern und die Bevölkerung auszutilgen. Zenocrate hofft einige Milde für die Belagerten, ihr zuliebe, weil es doch ihre Landsleute und Unterthanen ihres Vaters sind. Die einzig menschliche Regung, und doch auch diese nur eine aus selbstischen Motiven menschliche Regung, in dieser Scene voll anschaudernder, wenngleich in einigen Zügen grossartiger, Bestialität.

Den Hochpunkt erschwingt diese, hinsichtlich beider Eigenschaften, des Grässlichen und Grandiosen, in der schon beregten Banquetscene des vierten und den höchsten Spitzpunkt in der

---

1) Baj.

Then, as I look down to the damned fiends,
Fiends, look on me! and thou, dread god of hell,
With ebon sceptre strike this hateful earth,
And make it swallow both of us at once.

Da er nun doch gebückt und kopfabwärts dastehen muss, möchte ihm der Höllenfürst wenigstens den Gefallen thun, mit dem Scepter von Ebenholz die Erde zu spalten, damit sie ihn und Tamerlan zusammen verschlinge.

2) Tamb. Smile stars that reign'd at my nativity . . .

3) So shall our swords, our lances, and our shot
Fill all the air with fiery meteors.
Then, when the sky shall wax as red as blood,
It shall be said I made it red myself . . .

4) Zenocr.

She is my handmaid's slave . . .
Chide her, Anippe.

Schlussscene des fünften Acts, wo der im Eisenkäfig abgefütterte Bajazet die Speisen, die er wie eine ausgehungerte Hyäne verschlingt, als schaudervolle Flüche auswürgt und schliesslich, den Schädel sich selber an den Käfigstangen zerschmetternd, den Eisenkäfig zu einer Thyestesschüssel von grosstürkischem Hackefleisch, von hachés à la Turquie macht. Das Banquet feiert Tamerlan als Vorsiegesfest, nach Caligula's Vorgang, aber mit berechtigterer Erfolgsgewissheit, und den über Egyptens Sultan, seinen Schwieger, zu erringenden Triumph in der Tasche seines Scharlachrocks [1]), worin er beim Festschmaus prangt, wie der blutrothe Komet, dessen Erscheinen Nero stets mit dem Opferblut eines edlen Römers sühnte. [2]) Auch hat schon der Belagerer von Damascus blutrothe Fahnen, als Schreckenszeichen für die Belagerten, ausgesteckt, einen blutrothen Widerschein über die Häupter der Bevölkerung werfend [3]), wie in Frankreich vor der grossen Revolution dem Hinzurichtenden vom Henker ein rother Schleier über das Gesicht gebreitet wurde. In heiterster Banquet-Laune wirft der grosse Länder- und Städte-Henker in Scharlach, wirft die auf Eroberungszügen ambulante Völker-Guillotine des 14. Jahrh., wirft, mit einem Wort, Tamerlan über die Speisetafel hinweg seinem schauerlichen Belustigungshofnarren im Eisenkäfig, dem Bajazet, die Frage wie einen in Blut getauchten Leckerbissen zu: „Bajazet, mein Bajazzo! Wie steht's mit deinem Appetit?“ „So trefflich“, fletscht der Grosstürke [4]) durch die Eisenstäbe zurück — „dass mein Magen nach deinem Herzblut dürstet, grausamer Tamburlaine!“ [5])

Fallt drüber her, dass Euch
Das Mahl wie Blei im Eingeweide laste,
Ihr Furien, die ihr unsichtbar wandelt,
Taucht nieder in Avernus' sumpfigen Abgrund,

---

1) 'Tamburlaine all in scarlet'.

2) Sidus Cometes, sanguine illustri semper Neroni expiatum (Ann. XV).

3) Tamb.
Now hang our bloody colours by Damascus,
Reflexing hues of blood upon their heads.

4) And now, Bajazeth, has thou any stomach?

5) Baj.
Ay, such a stomach, cruel Tamburlaine, as I
Could willingly feed upon thy bloodraw heart.

Schöpft auf das höll'sche Gift und holt's empor,
Und quetscht es aus in Tamerlan's Trinkbecher,
Lerna's beschwingte Schlangen, oder Ihr,
Spritzt Ihr Euer Gift in des Tyrannen Kost!"[1])

Dem Pathos der Türken und Tartaren mag immerhin die der damaligen Theaterwelt geläufige griechische Schulmythologie unter die Arme greifen; wenn nur auch das grossherrliche kaiserliche Jammerpaar, Grosstürke Bajazet und Gemahlin, in Styl und Geist eines Aeschylischen Furienchors seine prophetischen Imprecationen ächzte, und sich nicht blos mit dem schulgelehrten Citiren der Furien und des Avernus begnügen möchte. Dem Tamerlan ist das wuthgiftige Schmähtoben liebliche Tafelmusik, die köstlichste Würze seiner Schüsseln, wie für blasirte Wohlschmecker Teufelsdreck und Stinkasant. Sein Ruhmesdurst trinkt sich an Bajazet's und Zabina's Fluchausbrüchen, wie an Tokaier Ausbruch, einen vergnüglichen Haarbeutel, einen festfreudigen Jubelaffen.[2]) „Junge!" — lacht Tamerlan seinen mit Schellglocken über und über behangenen Schalksnarren im Käfig aus vollem Halse an — „Junge! Weshalb fällst nicht auch Du drüber her? Bist du so wählig und zärtlich von Geschmack, dass du dir nicht das Fleisch von den Knochen nagen kannst?"

Baj.

„Erst werden Legionen Teufel
Dich in Stücke reissen".[3])

Tamerlan schleudert ihm einen Bissen zu. Bajazet stampft

---

1) Baj.

Fall to, and never may your meat digest! —
Ye furies, that can mask*) invisible
Dive to the bottom of Avernus' pool,
And in your hands bring hellish poison up,
And squeeze it in the cup of Tamburlaine!
Or, winged snakes of Lerna, cast your stings,
And leave your venoms in the tyrants dish!

2) Tamb. I glory in the curses of my foes.

3) Tamb. Sirrah, why fall you not to? are you so daintily brought up, you cannot eat your own flesh?

Baj. First, legions of Devils shall tear thee in pieces.

---

*) „walke" in der Quarto-Ausgabe.

das Fleischstück mit Füssen. Da ruft Tamerlan's General, Usumcasan: „Lass ihn doch, Herr, sein Weib schlachten, dann wird er vorläufig auf einen Monat Fleisch-Vorrath haben."[1] Nun wirft Tamerlan seinen Dolch hin: „Da, nimm meinen Dolch, kehle sie ab, derweil sie noch feist und bei Fleisch ist."[2])

Komme nun Eines, nach diesem Banquet, durch höhnende, zähnefletschende Wildheit scheusslicher als ein Kannibalenfestschmaus, wo das Menschen-Schlachten und Fressen eine Art von religiösem Blutopfer, — komme nun Eines mit den von der englischen Kritik so beschrieenen, als Ausbund von Greueltragödie verlästerten und desshalb dem Shakspeare um jeden Preis abgestrittenen 'Titus Andronicus', dessen vom wehvollsten Pathos und tragischen Jammer durchächzte Greuel die poetische Katharsis eben der Tamburlaine-Tragik darstellen, und der schon desshalb nicht von Marlowe, sondern ausschliesslich und einzig allein von Shakspeare konnte gedichtet werden! In Pausch und Bogen treffliche Erklärer, Würdiger, Kenner und Beurtheiler von Shakspeare's Genius und poetischer Ausnahmsgrösse, auch im Detailnachweis alles Stoffartigen und archivischen Shakspeare-Materials — hierin achtenswerthe, emerite Shakspeareforscher, haben die englischen Kritiker, und die ersten, berufesten unter ihnen, wo es comparative und ins geistig Innere eindringende poetisch-intuitive Kritik gilt, noch immer das alte eherne Band um die Stirne geschmiedet, um nicht zu sagen, das alte Brett vor der Stirne.

Mit Tamerlan's und seiner Generale abscheuwürdiger bestialischer Verhöhnung des von Schmach und Jammer zermalmten kriegsgefangenen Kaiserpaars wechseln beim Tafelgespräch Zenocrate's zärtlich kühle, dem tartarischen Gemahl-Kaiser Schonung für ihren Vater, den Sultan von Egypten, abschmeichelnde Fürbitten.[3]) Tamerlan girrt und turtelt mit zärtlichen Wortgeschnäbel Gewährung zu.[4]) Gegen ein weibliches Erbar-

1) Usamc. Nay, 'twere better he killed his wife, and he be provided for a month's victual beforehand.

2) Tamb. Here is my dagger; despatch her while she is fat . . .

3) Zenocr. — With my father sake a friendly truce.

4) Tamb. Content thyself: his person shall be safe.

men oder nur Mitgefühl für die namenlos Unglückseligen bleibt Zenocrate's Herz verstockt, stumpf, entmenscht.

Zum Dessert lässt Tamerlan die Frauen von Bajazet's dreien Bundesgenossen die Krone der Könige von Algier, Fez und Marokko auftragen; krönt den Theridamas zum Könige von Algier, den Techelles zum Herrscher von Fez, den Usumcasan zum Sultan von Marokko. Während der Dreikönigskrönung lässt der von Schimpfen und Fluchen erschöpfte Bajazet seine Wuth an einer vollen ihm gereichten Schüssel aus, in die er, als hätt' er Tamerlan's in einer Sauce piquante von dessen Herzblut schmackhaft zubereitetes Fleisch und Gekröse vor sich, mit schlingendem Wolfshunger einhaut. [1]) Dieses erbaulichen Tableau schliesst den vierten Act des ersten Theils der Great-Tamburlaine-Dilogie.

Vier von der Stadt Damascus an Tamerlan's Gnade deputirte Jungfrauen lässt er gleich an der Schwelle des fünften Actes nach kurzem, um Zenocrate's willen gehegtem, schliesslich aber von seinem Schicksalsbewusstsein ersticktem Bedenken, ohne Weiteres abschlachten. In schwarzer Tracht, der Verhängnissfarbe unabänderlichen Massacre's und Städtezertrümmrung, wie er nun dasteht, darf der grosse Tamerlan keine Rücksicht, selbst nicht auf Zenocrate und seine Liebe nehmen; so wenig, wie der deutsche Uebersetzer von Tamerlan's bezüglichem, in Zenocrate's Perlen- und Juwelenthränen schwelgendem Bildererguss auf den Grundtext Rücksicht nimmt, vielmehr in des schwarz vermummten Schicksalspielers Rede jambische Feinfüssler einschwärzt, die Tamerlan's Blankverses in Blackverses umfärben. [2])

Techelles meldet dem Gebieter die Einnahme von Damascus, das Heranrücken des Sultans von Egypten und seines Bundesgenossen, des Königs von Arabien. Dem Techelles auf dem Fuss folgend, tritt Theridamas herein, Tamerlan beschwörend, das

---

1) Baj. — — unless I eat, I die. Und sterben mag kein Hund, geschweige ein auf den Hund an der Kette gekommener Padischah.

2) Tamb.

> But how unseemly is it for my sex,
> My discipline of arms and chivalery,
> My nature, and the terror of my name,
> To harbour thoughts effeminate and faint! . . .

Leben des Sultans, aus Rücksicht auf Zenocrate, die um ihren Vater bangt und wehklagt, zu verschonen. Mit diesem Bangen und Weheklagen aber, wovon wir bisjetzt nur äusserst schwächliche Proben erhielten, verschont der Dichter seine Zuhörer und Leser, die er zum Schluss des ersten Theils seiner Tamburlaine-Tragödie mit ganz anderen Shake-—scenischen Schauderwirkungen zu erschüttern und aus den der tragischen Kunst einzig gemässen, aber einem Tamerlan nicht ans Knie reichenden Leidgefühlen: aus Furcht und Mitleid herauszuschrecken in petto hat: mit Bajazet's mehrberegter Schädelzerschmetterung nämlich an seines Käfigs Eisenstangen und mit Bajazet's und Zabina's diese Schlusskatastrophe einer Tartaren- und Kalmücken-Tragik begleitenden Tobsuchts-Ausbruch. [1])

Bodenst.

Doch wo sich Pflicht und Leidenschaft bekämpfen,
Und Pflicht im Kampf nicht siegt, da hört die Herrschaft
Des Stärksten auf — und ich will Herrscher bleiben."

Bei solcher Uebersetzungsfreiheit von Weiss in Schwarz, oder, wie der Franzose sagt: de but en blanc, hört nicht nur „die Herrschaft des Starken auf", da hört Alles auf.

1) Baj. (Dem sich entfernenden Tamerlan nachfletschend):
Furien von des Kozytus schwarzem Pfuhl!
Durchbrecht die Erde, peitscht mit Bränden ihn
Hinein in giftgetränkte Lanzenspitzen!
Glührothe Kugeln schmettern in Dich ein!
Der Bomben jed' in ätzend Gift getaucht!
Kanonen reissen, brüllend, Dich in Stücke,
Dass Deine Glieder fliegen adlerhoch!

Zab.

Dass alle Schwerter in der Schlacht und Lanzen
In seiner Brust, als ihrer Scheide, stäken!
Aus jeder Pore quell' ihm Blut hervor,
Sein Herz zerfleische zögernd Todespein
Und Wahnsinn stürz' die Seel verdammt zur Hölle!

Baj.

— — — — — — — — — — —

Furies from the black Cocytus' lake
Break up the earth, and with their fire-brands
Enforce thee run upon the baneful pikes!
Vollies of shot pierce through thy charmed skin,
And every bullet dipt in poisn'd drugs!

Mit so gräulichem Zerrton, mit so entsetzlichem Missklang den ersten Theil seine Tamerlan-Tragödie ausschwirren lassen —

Or roaring cannons sever all thy joints,
Making them mount as high as eagles soar.

Zab.

Let all the swords and lances in the field
Stick in his breast as in their proper rooms!
At every pore let blood come dropping forth,
That lingering pains may massacre his heart,
And madness send his damned soul to hell!

Während Zabina ihm einen Trunk Wasser holt, vollführt Bajazet die grause That.

Baj.

Nun, Bajazet, kürz ab Dein qualvoll Leben
Und schlag Dein Hirn aus dem besiegten Haupt . . .
O Jovis Leuchte Du, des ew'gen Gottes!
Verfluchter Tag, befleckt mit meiner Marter,
Birg in endlose Nacht dein schmachvoll Haupt,
Und schliess die Fenster des lichthellen Himmels.
Lass grause Finsterniss in rost'ger Kutsche,
Mit Sturm gegürtet, und pechschwarz umwölkt,
Die Erd mit Nebeln, unschwindbar, ersticken.
Lass ihr Gespann aus seinen Nüstern schnauben
Aufruhrs Gebraus und furchtbar Donnerkrachen,
Dass Tamerlan in diesen Schrecken lebe,
Und mein leidvoller Geist, in flüss'ge Luft gelöst,
Ihm stets die qualbestürmte Seele foltre.
Nun lass fühllosen Frostes Steingeschoss
Mein welkes Herz mit einem Kernschuss treffen,
Und Ausgang schaffen meinem Marterleben.
(Er schlägt sich das Gehirn am Käfiggitter aus.)

Now, Bajazeth, abridge thy baneful days,
And beat the brains out of thy conquer'd head . . .
O highest lamp of ever living Jove,
Accursed day, infected with my griefs,
Hide now thy stained face in endless night,
And shut the windows of the lightsome heavens!
Let ugly darkness with her rosty coach,
Engirt with tempests, wrapt in pitchy clouds,
Smother the earth with never fading mists,
And let her horses from their nostrils breathe
Rebellious winds and dreadful thunder-claps,
That in this terror Tamburlaine may live,

dazu war doch Marlowe ein zu grosser dramatischer Dichter. Zenocrate's, während Tamerlan ihrem Vater, dem Sultan, die

And my pin'd soul, resolv'd in liquid air,
May still excruciate his tormented thoughts!
Then let the stony dart of senseless cold,
Pierce through the centre of my wither'd heart,
And make a passage for my loathed life!
(He brains himself against the cage.)

Zabina kehrt zurück.

Zab.

Was schauen meine Augen? Todt mein Gatte?
Die Hirnschal' ganz zerschellt, das Hirn verspritzt!
Bajazet's Brägen, meines Herrn und Königs!
O Bajazet, mein Gatte, mein Gebieter!
O Bajazet, o Türk, o Kaiser!

Ihm den Trank geben? Nicht ich! Bring Milch und Feuer, und mein Blut bring ich ihm wieder. Reisst mich in Stücke — Gebt mir das Schwert mit einer Kugel von Wildfeuer drauf. — Nieder mit ihm! Nieder mit ihm! Hinein zu meinem Kind! Hinweg, hinweg, hinweg! Ha! rette dieses Kind! Rett' es, rett' es! — Ich, ja ich, die zu ihr spreche. — Die Sonne war gesunken. — Wimpeln weiss, roth und schwarz. — Hier, hier, hier! Schmeiss ihm die Schüssel in's Gesicht — Tamerlan, Tamerlan — Begrabt die Soldaten. — Hölle, Tod, Tamerlan, Hölle! — Halte meine Kutsche bereit*), meinen Stuhl, meine Juwelen. Ich komme, Ich komme!

(Sie rennt wider den Käfig und zerschmettert sich den Kopf.)

(Reenter Zabina.)

Zab.

What do mine eyes behold? my husband dead!
His skull all riven in twain! his brains dash'd out,
The brains of Bajazeth, my lord and sovereign!
O Bajazeth, my husband and my lord!
O Bajazeth, o Turk, o emperor!

Give him his liquor? not I. Bring milk and fire and my blood I give him again. — Tear me on pieces — give me the sword with a ball of wildfire upon it. — Down with him! down with him! Go to my child; away

*) Auch Ophelia ruft im Wahnsinn nach ihrer Kutsche: „Come, my coach" (Haml. IV. 5). Aber in ächtem Wahnsinn. Zabino's Wahnsinn klingt wie aus einem bereits hirnlosen Schädel. Nicht gehauen und nicht gestochen, solches Geplapper, wahnsinnloser Unsinn, wüstes pathosleeres Gefasel; mechanisches Zungenlallen des fünften, in den letzten Zügen röcheln- Tamerlanactes ersten Theils, abschnurrendes Räderwerk, Kett und Feder zerrissen, schnurr, schnurr!

Schlacht liefert, Zenocrate's über das Geschick ihres Vaters und Vaterlandes ergossene Wehklagen [1]); Zenocrate's Schaudergefühle beim Anblick von Bajazet's und seiner Gattin grauenvoll entstellten Leichen [2]); Zenocrate's Aufschrei-Anruf ihres seelenholden, ihres süssen Tamburlaine" [3]), den Erbarmungsschmerz ob der Blutgreuel vor ihren Augen hinschmelzend in Zärtlichkeits-Jammer und Liebesächzen; Zenocrate's inbrünstig flehentliches, zum „mächtigen Jupiter" und „heiligen Mahomet" emporklagendes Abbitten dieser Hinschmelzung ihrer Mitleidszähren in glühende Tropfen der Liebeslust, in flammende Thränen der Liebeswonne; ihre vom verzehrenden Leidenschaftsfeuer für Tamerlan entbrannte Fürbitte beim „mächtigen Jupiter" und „heiligen Mahomet", für den Herzgeliebten: dass des Grosstürken und der Grosstürkin jämmerlicher Tod nicht ihm, nicht ihrem Herzensabgott Tamerlan heimkomme und seine Siegesgloria beflecke [4]); Zenocrate's Gnadeflehen endlich vom grossen Jupiter, dessen Propheten, dem heiligen Mahomet; ihr Verzeihungsflehen, um der Schuld willen,

---

away! ah, save that infant! save him, save him! — I, even I, speak to her. — The sun was down — streamers white, red, black — here, here, here! Fling the meat in his face — Tamburlaine, Tamburlaine! Let the soldiers be buried. — Hell, death, Tamburlaine, hell! — Make ready my coach, my chair, my jewels. — I come, I come, I come!

(She runs against the cage, and brains herself.)

1) Zenocr.

Wretched Zenocrate! that livest to see
Damascus walls dyd with Egyptian blood,
Thy fathers subjects and thy countrymen;
The streets strow'd with dissever'd joints of men,
And wounded bodies gasping yet for life . . .

2) Zenocr.

Earth, cast up fountains from thy entrails,
And wet thy cheeks for their untimely deaths . . .
Blush, Heaven, that gave them honour at their birth,
And let them die a death so barbarous!

3) Zenocr.

Ah, Tamburlaine, my love, sweet Tamburlaine,
That fight'st for sceptres an for slipery crowns,
Behold the Turk and his great emperess! . . .

4) Zenocr.

Ah, mighty Jove and holy Mahomet,
Pardon my love! oh pardon his contempt

dass sie diesem, in solches Elend gekommenen Türkenkaiserpaare nicht mehr Theilnahme, nicht mehr Herzensmitleid zugewendet[1]) — Das sind die dämpfenden Lichter, womit der gewaltige undramatisch parabolische, auf seinen Irrbahnen um so kometenhafter erglänzende Tragiker die entsetzensvoll schaurige Bajazet-Katastrophe mildert. Mag auch selbst aus diesen dämpfenden Lichtern und Schmelzfarben doch nur wiederum der Kometenlichtdampf hauchen; mag Zenocrate's lohender Herzens- und Thränenguss immerhin mehr vom Kometenglanze des Tamerlan-Schweifsterns, als von jenem Thränenlichte strahlen, das in den ächten, aus Leidenstiefe, aus einem Meer von tragischem Weh geschöpften Perlentropfen zittert.

Erfindungsreich an pathetischen Motiven, wie jeder Vollblut-Tragiker, steigert unser Tamerlandichter Zenocrate's auf dem Höhepunkt ihres tragischen Affects schwebende Gemüthsverfassung zu neuer Spannung, indem er den Bundesgenossen ihres Vaters, ihren grossen Verlobten, den König von Arabien, nach verlorener Schlacht, auf den Tod verwundet, ihr vorführt, und ihn seine letzten Herzensergüsse als blutige Zähren um die entrissene Braut zu ihren Füssen ausströmen lässt, weihvoll gesühnt von dem erschütterten, aus der Tiefe ihrer bräutlichen Sympathie, wie ein plötzlich hervorbrechender Springborn, entquollenen Mitgefühle.[2])

Of earthly fortune and respect of pity,
And let not conquest, rathlessly pursu'd,
Be equally against his life incensed
In this great Turk and hapless emperess.

1) Zenocr.
And pardon me that was not mov'd with ruth
To see them live so long in misery.

2) K. of Ar.
Lie down, Arabia, wounded to the death,
And let Zenocrate's fair eyes behold,
That, as for her thou bear'st these wretched arms,
Even so for her thou diest in these arms,
Leaving thy blood for witness of thy love.

Zenocr.
Too dear a witness for such love, my lord!
Behold Zenocrate, the cursed object,
Whose fortunes never mastered her griefs

Tamerlan, als Sieger, den Sultan von Egypten, seinen Schwiegervater, an der Hand, feiert seinen Triumph, zu Zenocrate's hoher Tochterfreude, mit der Kundgebung, dass er dem besiegten Sultan nicht nur das Leben schenke, dass er ihm auch Krone und Gebiet, mit erhöhter Herrschaftsmacht, zurückerstatte. Der Tragödie erstem Theile aber setzt ihres Helden grossherzige Siegesfeier durch die Krönung der Geliebten zu seiner Kaiserin-Gemahlin die Krone auf, mit einer Schlussanrede, die wir nach Bodenstedt's, Marlowe's bauschig geblähte, in Schlachtenblut und Mythologie getauchte Purpurmassen massgerecht stutzender und in kleidsame gefällige Mantelwürfe drappirender Uebersetzung mittheilen. [1])

Behold her wounded in conceit for thee,
As much as thy fair body is for me.
„Sieh meine Seele so voll Wunden bluten,
Als Deinen schönen Leib um mich bedecken."

K. of Ar.

Then shall I die with full contented heart
Having beheld divine Zenocrate,
Whose sight with joy would take away my life
As now it bringeth sweetness to my wound,
If I had not been woundet as I am.

— — — — — — — —

Since death denies me further cause of joy,
Depriv'd of care, my heart with comfort dies,
Since thy desired hand shall close mine eyes. (Dies.)

So sterb' ich denn von Herzen froh, da ich
Geschaut die göttliche Zenocrate,
Um deren Anblick ich mit Freuden stürbe,
Wie jetzo meine Wunden er versüsst,
Wär' ich verwundet nicht, wie ich es bin . . .
Doch weil der Tod die Anblicks-Lust mir raubt,
Stirbt trostvoll nun, von Gram befreit, mein Herz,
Da mir die theure Hand die Augen schliesst.
(Stirbt.)

1) „Nun steig auf Deinen Thron, Du göttlich Weib,
Dass wir als unsre Königin Dich krönen,
Zur Herrscherin Dich über alle Reiche
Und Völker setzen, die uns unterthan.
Wie Juno nach dem Sturze der Titanen,
Die himmelstürmend Jupiter erlagen,

Den Kunstgesetzen der Tragödie zufolge müsste nun der Zweite Theil der Tamerlan-Dilogie die tragische Vergeltungssühne auf das Haupt des fluch- und greuelbeladensten aller Bluthelden niederschmettern; des Abscheu-, des Scheusalhelden der tragischen Muse katexochen, dessen Selbstüberhebung, dessen Götter- und Menschengesetze niedertretende Hybris das Frevelunmaass des himmelstürmenden Titanenthums hoch überschwillt, indem Marlowe's Länder und Königreiche, zur Erstürmung der

---

So triumphirend schaut jetzt meine Liebe
Auf die besiegten Feinde Tamerlan's.
Zenocrate zu huld'gen, sollen Boten
Von allen Völkern ihr Tribut entrichten,
Egypter, Mohren, Perser, Babylonier,
Die Völker von des Ganges heiligen Ufern
Bis zu den fernsten Grenzen Afrika's.
Um unsre Hochzeit würdig zu begehn,
Will ich mit aller Welt heut Frieden schliessen.
Erst soll Dein todter König von Arabien
Mit königlichem Pomp bestattet werden,
Dazu der Kaiser Bajazet und seine
Gemahlin, einst in stolzer Schönheit strahlend,
Und wenn die ernste Trauerpflicht vollbracht,
In Pomp und Ehren, wie es Fürsten ziemt,
Dann soll das Hochzeitsfest gefeiert werden".

Zum Vergleich fügen wir die Textschlussstelle bei:

And now, my lords and lowing followers,
That purchas'd kingdoms by your martial deeds,
Cast off your armour, put on scarlet robes,
Mount up your royal places of estate,
Environed with troops of noblemen,
And there make laws to rule your provinces:
Hang up your weapons on Alcides post,
For Tamburlaine takes truce with all the world.
Thy first betrothed love, Arabia,
Shall we with honour, as beseems, entomb
With this great Turk and his fair emperess.
Then, after all these solemn exequies,
We will our celebrated sites of marriage solemnise.

Giebt es einen in des Herrgotts bunter Welt, der Marlowe's Tamerlan für eine deutsche Hofbühne der Gegenwart anzurichten berufen wäre; so ist es einzig der Verfasser von „Shakspeare's Zeitgenossen und ihre Werke", der allein ein Fläschchen von jenem Verjüngungswasser besitzt, das, im

Himmelsveste, zur Zertrümmerung dieses heiligsten Tempelschatzhauses urewiger Gottes- und Menschengebote, übereinanderthürmender Welteroberungstitan sich selbst zum absoluten, alleinigen Weltgesetzgeber und Völkerschicksal aufblähte und proclamirte. Von der Höhe seiner blutumwallten, aus Völker- und Dynastienleichen geschichteten Siegestrophäen, von dem Hochpunkte des letzten Acts des ersten Tragödientheils aus, des Actes der Katharsis, entsprechend dem dritten Acte der kunstgerechten Einzeltragödie, wo in der Regel die Peripetie, die Schicksalswendung eintritt, von diesem Hochgipfelpunkte des Tragödienbaumes, der tragischen Ascensionsverwicklung aus müsste nun, den unwandelbaren Principien der tragischen Kunst gemäss, Marlowe's Weltverwüsterheld in den fünf Acten der zweiten, den zwei letzten Acten der Einzeltragödie entsprechenden Hälfte der Dilogie, er müsste nun unaufhaltsam seiner Katastrophe, der tragischen Schuldbüssung, der Vergeltungs-Katharsis entgegenstürmen, und die Weltzermalmungshybris mit einem zermalmten Schuldgewissen sühnen.

Dem entgegen, wie bereits ausgeführt, verhärtet und verstockt sich Marlowe's Great Tamburlaine in dem, wenn ungesühnt, antitragischsten der Heldenhochgefühle, in dem Missionsbewusstseyn eines Gottes- und Weltgeisselthums; wüthet und schwelgt sich Marlowe's Tragödienheld nicht nur, stirbt er sich auch in das die Tragödie, als solche, wenn es tragisch ungerochen bleibt, zerstörende Selbstvergötzungs-Hochbewusstseyn, in des kunstvergessenen Dichters πρῶτον ψεῦδος, in des Dichters tragische πρώτη Ἄτη, hinein, um, kraft seines Helden-Ausnahme-Vorrechts tragischer Katastrophenlosigkeit, auf jenem Gottesgeisselmissionsbewusstseyn, wie auf dem Pfühle des Sterbelagers eines gottauserwählten, über Recht und Gesetz erhabenen

---

Ballet „Satanella" ausgewachsene Tänzer und Tänzerinnen, die die grössten Sprünge, Riesensprünge machen, in die Kinderschuhe zurückverjüngt und wovon uns ein paar Tropfen, in die Uebersetzungstinte geträufelt, hinreichen würden, um einen Riesen, wie Marlowe, zum Dämonchen zu verjüngen, das in Schühlein, zu welchen, dank den Paar Verjüngungstropfen, auch Marlowe's Kothurn-Kolosse sich verwinziget hätten, — in Schühlein nicht grösser, als die Hälfte einer hohlen Haselnuss, zum Ergötzen des Publikums über die Bühne liefe.

Menschenschinders und Menschenschänders eines seligen zu Todes entschlafen.

Dieses Missachten, dieses Nichterkennen und Nichtanerkennen, dieses Niedertreten nicht nur aller göttlichen und menschlichen, sondern auch der Grundgesetze der tragischen Kunst, rächt sich am Dichter und seinem Helden durch den, hinsichtlich des dramatisch-poetischen Werthes, entschiedenen Abfall des zweiten Theils gegen den ersten; rächt die tragische Nemesis am Dichter und Helden mit dem Brandmark der Wiederholung der Motive; Thrasonische Incidenzen, Situationen des Pathos, der Conflicte und Geschicke des ersten Theils sucht der Rachegeist der tragischen Kunst mit der grössten Todsünde gegen die dramatische Technik heim; mit der dem ohnehin so schwer belasteten Dichtergewissen aufgewälzten Cardinalsünde, dadurch begangen: dass der zweite Theil die Vorgangsmomente des ersten nur unter anderen Namen und auf anderen Kriegsschauplätzen ins Gefecht führt; statt der Handlungsentwickelung eine Reihenfolge von blossen Decorationsabwechselungen, von monotonen, den Kriegstableaux des ersten Theils gleichartigen Scenen entfaltet; mit einem Wort, dass, anstelle einer kunstgemässen Lösung, die fünf Acte des zweiten Theils eine rückgängige Bewegung ausführen und in die fünf Acte des ersten verlaufen, mit Zenocrate's und Tamerlan's — beide eines natürlichen Todes verfahren — zwei Leichen als Zugabe. Demnach würden auch wir mit einer Analyse des zweiten Theils eine kritische Todsünde auf unser Gewissen laden, und glauben unserer Pflicht genug zu thun, wenn wir, um des salvavi animam willen, den Verlauf der zweiten fünf Acte in den Sand des ersten Theils, aber mit Bodenstedt'scher Kürze, du bout des lèvres, nur nippend und leicht schlürfend, wie Weinprobenschmecker; ja, soweit es der Text zulässt, sogar mit Bodenstedt'schen Worten, jedoch, aus Rücksicht eben auf den Text cum notis variorum, andeuten.

„Verschiedene mächtige Fürsten haben sich verbündet, um Tamerlan zu stürzen und seine Macht zu vernichten [1]); aber er

1) Diese „verschiedenen mächtigen Fürsten" sind Orcanes, König von Natolia, der am Ufer der Donau, an der Spitze eines zahlreichen Heeres, zuerst mit Sigismund, König von Ungarn, einen Friedensvertrag abschliesst, um dann mit voller Heeresstärke dem Tamerlan eine Ver-

bleibt Sieger im Kampf [1]) und die Könige werden von Tamerlan's Söhnen gefangen genommen". Aber erst im vierten Act,

nichtungsschlacht zu liefern. Im Gefolge des Ungarnkönigs, Sigismund, befinden sich u. A. Frederick und Baldwin „Lords of Buda and Bohemia", geschichtliche Phantasie-Lords, mit deren Trommeln und Trompeten, 'drums and trumpets', um die Wette, die „verschiedenen mächtigen Fürsten", Vicekönige und Bassaos, oder Paschaos, im Bramarbas-Styl der Eingangsscene des Ersten Theils, lärmschlagende Maultrommeln wirbeln, und die Herausforderungstrompeten schmettern „mit aufgeschwellten Backen, straffer als Pausback Aquilo". Ein zweiter „verschiedener mächtiger Fürst" ist Callapine, Bajazet's Sohn und Erbe, vorläufig Tamerlan's Gefangener, der sich aber mit seinem Hüter Almeda fürerst zu gemeinsamer Flucht „verbündet", um dann, als einer der „verschiedenen und mächtigen", seinen Vater durch Tamerlan's, mittelst einer selbstverständlichen Vernichtungsschlacht, herbeigeführten Sturz zu rächen. Parallel zum Actschluss des ersten Acts ersten Theils verkündet nun Great Tamburlaine seine, den „verschiedenen mächtigen" zugedachte Vernichtungsschlacht, vor der Hand in einer Vernichtungswortschlacht, wie im ersten Theil mit Pauken und Trompeten, „with drums and trumpets', wobei nur der einzige bemerkenswerthe Unterschied obwaltet, dass, verglichen mit der entsprechenden Scene des ersten Theils, Tamerlan seine in Aussicht gestellte, vorläufig nur als renomistisches Phrasendonnerwetter über die Köpfe der „verschiedenen mächtigen" hingepolterte Vernichtungsschlacht seiner nunmehrigen Gemahlin-Kaiserin, und seinen mit ihr, auf dem Uebergang vom ersten zu dem zweiten Theil der Dilogie erzielten drei Söhnen, Calyphas, Amyras und Celebinus, um die Ohren wettert; zurückgehallt von Theridamas', des persischen Ueberläufers im ersten, Königs von Algier im zweiten Theil, dem Tamerlan mit Pauken und

1) Zuvörderst bleibt Orcanes, König von Anatolien, mit seinen verschiedenen und mächtigen Bundeskönigen, Bassas und Uribassas Sieger im Kampfe gegen den friedensvertragsbrüchigen Sigismund, König von Ungarn, dessen blutige Leiche, als eines verrätherischen Christenhundes, der moslemitische König von Natolia, nicht nur ein christliches Begräbniss, wie ein neukatholischer Pfaffe, verweigert; dessen blutigen Leichnam der beschnittene König auch noch mit der Blasphemie beschimpft, dass ihm der Christengott im Verein mit Mahomet den Sieg erreichen half und dass Christus diese Genossenschaft sich zu Ehren anrechnen kann. *)

*) Orc.

Yet in my thoughts shall Christ be honoured,
Not doing Mahomet an injury,
Whose power had share in this our victory.

nach der Hauptscene in der zweiten Tragödie der Dilogie, nach der IV. Scene, Act II, Zenocrate's pomphafter Sterbescene, die freilich nur ein grosser, aber excentrischer, aus der dramatischen Kreisbahn herausgeschleuderter Dichter-Komet ausstrahlen konnte, da Zenocrate's Tod als natürlicher, in keinem Zusammenhang mit Tamerlan's tragischer Schuld und tragischem Schicksal erfolgt und daher auch nicht tragisch rühren; die Scene überhaupt nur als ein episodisch eingefügtes Glanzstück, als pathetisches Tableau ergreifen kann, so dass Tamerlan's Thränen- und Klagerguss keinen tieferen Eindruck hervorbringt, als die silbernen Thränen am Bahrtuch eines Katafalk's bei einer Todtenfeier mit Orgelbegleitung auf die andächtige, sonst aber unbetheiligte Versammlung zu bewirken vermöchte. [1]) Die von Tamerlan besiegten

---

Trompeten abgestatteten Berichte über seine mittlerweile in Afrika ausgeführten Kriegsthaten und diese wieder zurückgeschallt von den Grosswortthaten der ehemaligen Häuptlinge Tamerlan's, jetzt Könige von Marokko und Fez, Usumcasan und Techelles, die dem „herrlichen und unvergleichlichen Tamerlan" ('Magnificent and peerless Tamburlaine) ihre Contingente und Hülfstruppen zuführen 'with drums and trumpets'. Und deren Zungentrommelschläge und Zungentrompetenstösse hochüberschallt von Tamerlan's, mit der Stimme von Homer's Kriegsgott wetterndem Salbaderschnauben:

„Dem Türken will ich so zur Ader lassen,
Dass Jupiters beschwingter Bot', der Adler,
Ums Himmelswillen mich beschwören soll
Zu stecken ein das Schwert und abzuziehen."*)

Fähndrich Pistol, als Great Tamburlaine mit dem Maulwerk von Homer's „männermordendem wie zehntausend Krieger aus Einer Kehle schreiendem Ares".

1) Das scenische Tableau stellt sich dar, wie folgt: „The arras is drawn, and Zenocrate is discovered lying in her bed of state; Tamburlaine sitting by her; three Physicians about her bed, tempering potions; the three sons, Calyphas, Amyras and Celebinus; Theridamas, Techelles, and Usumcasan." Tamerlan stöhnt:

„O lebe, Theure, soll ich selber leben,
Sonst sey Dein Tod, Geliebte, auch der meine."

---

*) Tamb.
Such lavish will I make of Turkish blood
That Jove shall send his winged messenger
To bid me sheate my sword and leave the field.

verschiedenen und mächtigen Fürsten werden von seinen Söhnen gefangen genommen", ja, aber wie gesagt, erst nach so manchen vorhergegangenen „verschiedenen und mächtigen" Tableaux im III. Act, wie z. B. des glücklich entkommenen Callapine, des Sohnes von Bajazet, Krönung durch die Könige von Trebizont und Soria, den König Orcanes von Natolia, den König von Jerusalem, und dergleichen verschiedene und mächtige Fürsten mehr; die von Tamerlan's Söhnen ferner erst nach weitern Tableaux, Tableau Sc. II Act III z. B., gefangen genommen werden;

„Live still, my love, and so conserve my life,
Or dying, be the author of my death.

Zenocrate im Sterben:

„Du lebe, Herr, mein Kaiser und Gebieter . . .
Doch mich lass sterben, mich, Geliebter, sterben".

„Live still, my Lord; oh, let my sovereigne live! . . .
But let me die, my love; yes, let me die";

Sie verlangt nach Musik. Während diese ertönt, bekommt Tamerlan einen great Tamburlaine-Wuthanfall und tobt gegen die „grimme Furie" los, die den Leib der Geliebten zu foltern, und die Geissel Gottes zu geisseln wage:

„Tamb.

Proud Fury — — — —
That dares torment the body of my love,
And scourge the scourge of the immortal God".

Die Musik verstummt vor Schrecken, Zenocrate stirbt. Nun fährt Tamerlan mit dem Wuthsprung eines nach seiner Beute losstürzenden Tigers empor, und brüllt die drei Furien aus der Hölle, die ihm Techelles mit seinem Schwert aus dem entzweigespaltenen Erdball schlagen soll:

„Tamb.

„What is she dead? Techelles, draw thy sword,
And wound the earth, that it may cleave in twain,
And we descend into the infernal vaults,
To haul the Fatal Sisters by the hair . . .

„Dass, in die unterirdischen Gewölbe
Hinabgestiegen, die drei Unheilsschwestern
Empor wir schleifen bei den Haaren". —

Riesiges Flausenpathos, die Schule für Grabbe-Hebel'sche Grossmaul-Tragik. Höllenrachen-Tragik aus den Mysterienspielen, wo der Höllenrachen die ganze Hölle sammt Teufeln verschlingt als kalte Teufelsküche, und diese wieder, als Leckerbissen für die Epigonen der tamerlanischen Tragik, ausspeit; Epigonen, dergleichen freilich ganze Dutzende aus den Abfällen des gewaltigen Great Tamburlaine-Dichters sich kneten lassen.

Zenocrate's Begräbniss-Tableau mit Trauermarsch, gedämpften Trommelwirbeln, und bei Beleuchtung der „brennenden Stadt" („the town burning"). An der Spitze des Trauerzugs: Tamerlan mit seinen drei Söhnen, denen er bei dieser Gelegenheit einen feierlichen Vortrag über Tamerlan'sche Gottesgeisselherrschaft hält, und sie in die Geheimnisse solchen Regiments einweiht. An Zenocrate's Grab und Bahre! Die ihn so wenig in seinem Schicksalsmissionsbewusstseyn irre machen, ihn so wenig mit einem Mahnungshauch tragischer Katastrophe anschauern, dass Zenocrate's Leiche ihn vielmehr grabesfeierlich anruft: die halbe Welt als Todtenopfer zu schlachten und ihr in die Gruft nachzustürzen. „Blut ist des Kriegsgotts reiche Liverey" „Blood is the god of war's rich livery" schnaubt der tartarische Vitzliputzli seinen drei Söhnen als Fundamentallehre seines Herrschafts- und Regierungsgeistes in die lauschende Seele. Diese Tableaux und verschiedene andere episodische Füllsel-Tableaux des dritten Acts, worunter Theridamas' und Techelles' Kämpfe um die schöne Olympia, Wittwe eines von ihnen erschlagenen Königs, gehen der Gefangennehmung der von Tamerlan besiegten Könige durch seine drei Söhne voraus; Scenen- und Acten-Tableaux, die der Verfasser von „Shakspeare's Zeitgenossen und ihre Werke" in das Miniaturbild gleichsam einer einzigen Zeile: „Die Könige werden von seinen Söhnen gefangen genommen" — mit so feiner Kunst verschmelzt und vertuscht! — „Der Faulheit Bildniss, Malwerk eines Sclaven!" — Sclaven vornehm bequemer Zierpinsel aus der Cavalier-Perspective — „Image of sloth, and picture of a slave" donnert Tamerlan, nicht die besagte Miniaturzeile, donnert Tamerlan seinen ungerathenen Sohn, Calyphas, an, ob einer menschlichen Regung, die der Auswürfling für die Besiegten und Gefangenen hatte merken lassen, und wie der Raubvogelkönig den unflüggeren Nestling zerhackt aus dem Horste wirft, so stösst Tamerlan seinen auf so schmachvollem Mitgefühl betroffenen Sohn Calyphas mit dem Schwerte nieder, nachdem er ihn mit verfluchendem Schnabel zerfetzt und zerhackt hat (he stabs Calyphas). Das Alles verflösst mit unnachahmlich zarter Pinselspitze aus chinesischen Iltishaaren, vertuscht und verflösst der Miniaturmaler von Shakspeare's Zeitgenossen in die eine Zeile: „Und die Könige werden von Tamerlan's Söhnen gefangen genommen", so unkennt-

lich, wie Reinecke's Vater, der alte Fuchs, seine Trittspuren vor dem Fundort seiner vergrabenen Schätze, beim Busch Hüsterlo und dem famosen Brunnen Krekelborn mit dem Wedel verstreicht und verwischt.

Den Meisterzug aber kräuselt der Iltispinsel in das Inhaltsauszugs-Miniaturbildchen der zweiten Tamerlantragödie, das der Feinmaler, wie jener Niederländer, auf dem Daumnagel skizzirte, den Meisterdrücker setzt der Iltispinsel mit dem Lichte auf, das er seinem durch die Loupe vor dem aufgedrückten Auge und ad unguem ausgeführten Nagelprobenbildchen am Schlusse anspritzt: „Aufs Neue zieht er (Tamerlan) verheerend durch die Lande, bis er in Schmerz und Verzweiflung untergeht". Ipse fecit. Ein Schlussschnörkel, jenem Pinselstriche vergleichbar, der ein weinendes Gesicht in ein lachendes aufheitert, aber aufkosten des Malers lachend, der mit dem Pinselstrich den physiognomischen Charakter des Kopfes auf den Kopf stellt." Bis er in Schmerz und Verzweiflung untergeht. Thäte das Marlowe's Tamerlan, so ginge „Great Tamburlaine" an einem selbstmörderischen Schlag ins eigne Gesicht zugrunde und schlüge bei dieser Gelegenheit den Absichtsgedanken des Dichters mit todt, der auf einen zwar kunstwidrig, aber immerhin mit grandioser, Schauder und Entsetzen erregender Dichterkraft erschwungenen Triumph ausging, auf den Triumph siegreicher, das Tragische selber zermalmender Hybris; auf die Verherrlichung der glorreich ausgeführten Himmelsstürmung; auf die Apotheose des götterstürzenden und mit dem Sturze des Himmlischen die Grundsäule des Weltbestandes, gesetzliche und sittliche Weltordnung, niederbrechenden Titanismus, ausging. Marlowe's Tamburlain „in Schmerz und Verzweiflung" untergehen, Marlowe's Tamerlan, dessen Todesröcheln noch die letzten Schläge eines beim Abziehen am schreckenvollsten sich entladenden Ungewitters; dessen Sterbeseufzer noch wie das Brausen verheerender Orkane die festesten Herzen beben macht, aus dessen letzten Athemzügen noch das Brüllen jenes Löwen schallt, der über den Erdkreis hinschreitet, sehend wen er verschlinge, und am liebsten den Erdball selber verschlänge — Dieser Tamerlan mit einem „Schmerz und Verzweiflung" wedelnden Lämmerschwänzchen verenden! Alle vier Pranken als Hasenläufe von sich strecken, den furchtbaren Schweifbüschel, der

ganze König- und Völkergeschlechter niederstreckte, wie ein Löwenhündchen in letzten Zuckungen mit seinem Schweifbüschelchen zwinkelt, verzweiflungsschmerzlich schwippen! Marlowe's sterbender Welteroberungs-Löwe mit dem von Schmerz- und Verzweiflungs-Röchelschaum begeiferten Mähnenbart winselkläglich wackeln, als bestände dieser aus Haaren eines Iltispinselbarts! Marlowe's mit dem vom Himmel gerissenen Gestirn sich krönender Tamerlan-Titan!

Man höre doch, wie dieser in „Schmerz und Verzweiflung untergeht"! Wie er auf dem Triumphwagen seines letzten Siegeszuges zwei Könige als Rossgespann, die Könige von Trebizon und Soria, mit dem Zuruf: „Holla, ihr Fürsten-Mähren Asiens!"[1] vor sich hergeisselt, wie Marlowe's Tamerlan, nach diesem Aeussersten von Welt-Sensationsscandal, von Siegesfrevelübermuth, von Gott und Menschheit verhöhnendem Titanenstreich, wie Marlowe's Tamerlan auf seinem zum Welteroberer-Sterbelager plötzlich umgewandelten, alle Triumphe übertrumpfenden Siegeswagen „in Schmerz und Verzweiflung" untergeht! Hört! hört!

> Welch dreister Gott quält meinen Körper so
> Und will den mächtigen Tamerlan besiegen?
> Soll Krankheit mich als Menschen nun erproben,
> Mich, den Entsetzen man der Welt genannt?
> Techelles und Ihr Andern, hebt die Schweter
> Bedräuend Den, der meine Seele plagt.
> Auf! lasst des Himmels Mächte uns erstürmen!
> Steckt schwarze Fahnen auf am Firmament
> Als Zeichen Götterblutbads, Götterschlachtens!"[2]) —

---

1) Holla, ye pamper'd jades of Asia. Von Shakspeare's Pistol, diesem Tamburlaine the Great der Falstaff-Komödie, in dem Vers „hollow pamper'd jades of Asia" (2. Henry IV. A. II. Sc. 4) parodirt. Die Stellen in spätern englischen Dramen, wo jener Vers lächerlich gemacht wird, führt Collier's Note zu Pistols Parodie in seiner Shakspeare-Ausgabe an, und Dyce (Some account of Marlowe and his writ. p. XI. n.). Uebrigens brachte schon ein dumb-show in dem zu Gray's-Inn 1566 aufgeführten Stück 'Jocasta' von Gascoigne und Kinwelmersh (s. oben S. 179) ein Vierkönigsgespann am Triumphwagen des Besiegers zur Schau.

2) (Enter Tamburlaine, drawn in his chariot (as before)*) by Orcanes king of Natolia and the king of Jerusalem. Amyras, Celebinus, and Physicians.)

---

*) Von den besiegten Königen von Trebizont und Soria; jetzt von den Königen von Natolia und Jerusalem gezogen.

Was meint Ihr von diesem Schmerzens- und Verzweiflungsjammer, ähnlich dem des afrikanischen Wüstendämons Typhon, als er den Gott Osiris zerstückelte, oder jenes Erdriesen, mit der Insel Sicilien auf der Brust, der aus dem Aetna-Krater, seinem Rachen, verheerende Flammenwirbel und glühende Lavasteine, so verzweiflungsschmerzlich, dem Himmel und den Göttern ins Gesicht speit! — Ja, Marlowe's sterbender Tamerlan würde in der Lage seines Collegen, des besagten Riesen, todeskampfbegeistert emporspringen und die ganze Insel Sicilien den entsetzten Göttern an die Köpfe schleudern. „Sieh", fährt Marlowe's Tamerlan in Schmerz und Verzweiflung fort —

— — Sieh, Techelles,
Dort meinen Sclaven, sieh das Scheusal, Tod,
Wie zitternd, schlotternd, fahl und bleich vor Schreck
Er dasteht, zielend mit dem Mordgeschoss,
Und wie vor meinem Blick von mir er flieht,
Und, seh ich weg, herbei dann wieder schleicht.
Fort, Sclav! troll eilig ab! aufs Schlachtfeld hin,
Ich und mein Heer bepacken Dir den Rücken
Mit Seelen dort von tausend Stümmelleichen. —
Ei seht! Er zieht schon ab, doch kehrt er um,
Weil ich steh! Brechen wir denn auf, Techelles,
Dass keuchend mit der Seelenlast zur Höll' er trabe."[1])

Wenn einer hier sich krümmt und windet vor Schmerzen und Verzweiflung, so ist's der Tod, der von diesem fürchterlichsten

---

Tamb.
What daring god torments my body thus,
And seeks to conquer mighty Tamburlaine?
Shall sickness prove me now to be a man,
That have been term'd the terror of the world?
Techelles and the rest, come, take your swords,
And threaten him whose hand afflicts my soul:
Come, let us march against the powers of heaven,
And set black streamers in the firmament,
To signify the slaughter of the gods.

1) Tamb.
See, where my slave, the ugly monster Death,
Shaking and quivering, pale and wan for fear,
Stands aiming at me with his murdering dart,
Who flies away at every glance I give,
And when I look away, comes stealing on!

Weltwürger und Völkerfresser sich überholt und ausgestochen sieht, dessen Sterben sein, des Todes, Tod ist, und der in den letzten Zügen sein Eisenfresser-Meisterstück, im Verspeisen der Todessense, ablegt.

Als Tamerlan während des Schrotens an der Hippe durch einen „Messenger" das Anrücken des entflohenen jungen Callapine, Sohnes von Bajazet, mit starker Heeresmacht vernimmt, äussert er den Bodenstedt'schen Verzweiflungsschmerz dadurch, dass er ein Stück der zum Eisenbissen gekäuten Todessense dem Callapine und dessen Heeresschaaren ins Gesicht zu spucken davonstürmt, und kehrt, nachdem er dieses, dem Tod zum Trotz, und mit glänzendem Siegeserfolge ausgeführt, flugs zurück, um seine Aerzte mit der Nachricht in starrendes Erstaunen zu versetzen, dass er den jungen Callapine und seine Armee mit dem ihnen zugepusteten Eisenbissen in wilde Flucht gespieen, und dass die feigen Schufte, wie Dunstgewölk vor der Sonne, zerstoben sind. [1]) Setzt sich ruhig wieder hin auf sein mit einem Königspaar bespanntes Triumphwagen-Paradesterbebett, lässt eine Erdkarte vor sich ausbreiten, worauf er seinen zwei Söhnen und Welteroberungserben die Marschroute und die Etappen, behufs Vervollständigung der Welteroberung und aller Länder- und Völkerunterwerfung bezeichnet, während er das Reststück von Gevatter Tods Sense mit den Zähnen zermalmt, das dieser inzwischen, um so viel wenigstens noch zu retten, verschluckt hatte; das aber der unersättlichste der Blut- und Eisenfresser dem Gerippe wieder durch die offene Backenhöhle entreisst. Der einzige Seufzer, der sich beim Kauen des letzten Sensenstückes und beim Be-

---

Villain, away, and hie thee to the field!
I and mine army come to load thy back
With souls of thousand mangled carcasses. —
Look, where he goes! but see, he comes again,
Because I stay! Techelles let us march,
And weary Death with bearing souls to hell.

1) Tamb. In spite of death, I will go shew my face.
(Allarms. Exit Tamburlaine with all the rest, except the physicians; and reenter presently.)

Tamb.
Thus are the villains, cowards, fled for fear,
Like summer's vapours vanish'd by the sun . . .

zeichnen der noch zu erobernden Welttheile, Gebiete und Länder auf der Mappe, Tamerlan's vom Eisenfressen selbst zu Eisen erstarrter Brust entreisst, der einzige Seufzer macht sich in dem Ausruf Luft: „Ich sterben? Und dies Alles unerobert?" [1]) Dieser eine Seufzer führt aber den Bodenstedt'schen Verzweiflungsschmerz vollends ad absurdum. Denn dieser Seufzer beseufzt eben nur, dass er nicht die Welt in Einen Verzweiflungsschmerz auflösen und nicht alle Völker in Einen Verzweiflungsschmerzensschrei zusammenmetzeln kann. Zum Beweise lässt Tamerlane sich vom Siegeswagen heben, diesen von seinem älteren Sohn Amyras, besteigen, dem er die Zügel und Peitsche zum Lenken seiner „Jades", des gekrönten Kleppergespannes, der angeschirrten zwei Könige von Jerusalem und Natolia, in die Hand giebt, und hothoho! losgeschnalzt und darauf losgegeisselt über den Erdkreis hin bis an Welts Ende losgepeitscht auf die zwei Schindmähren-Könige [2]), bald auch auf die für seinen Welteroberungszug schon bereitstehenden Relais anzujochender Königsgespanne. Amyras, hochthronend auf dem wunderlichen Siegeswagen, wird mit der herbeigebrachten Krone zum Kaiser der Welt gekrönt; ein Wonneanblick für den sterbenden Vater, der, zur Vollendung seiner Weltverheerungs-Apotheose, seiner Verklärung in Eine Blut- und Eisen-Himmelsglorie, den Sarg seiner Kaiser-Gemahlin, der schönen Zenocrate, dahertragen lässt. [3])

Tamb.
Nun, Augen, schwelgt im letzten Hochgenuss,
Und hat mein Geist noch Eurer Sehkraft Stärke,
Dringt in den Sarg ein durch die goldnen Linnen,
Und letzt die Sehnsucht an der Himmelsschau.
So herrsche, Sohn, nun! Geissle diese Sclaven
Und lenk' sie, wie Dein Vater, straff im Zügel. [4])

Nun haben wir uns die wunderbarste Transfiguration zu

1) And shall I die, and this unconquered?

2) Tamb.
Sit up, my boy, and with these silken reins
Bridle the steeled stomachs of these jades.

3) Tamb. Now fetch the hearse of fair Zenocrate.

4) Tamb.
Now, eyes, enjoy your latest benefit,
And when my soul hath virtue of your sight,

denken! Wie jener Phosphor verzehrende Schwan im Gedicht, allmälich, von innen aus durchleuchtet, erglänzt: eine ähnliche Vollendungswandlung schaun wir, im Geiste, an Marlowe's sterbendem Welteroberungshelden sich vollziehen. Während des Kauens des letzten Stückes der Todessense ist's, als beginne durch die nach und nach wie transparent erschimmernden Adern, Gefässe und Eingeweide ein schimmernder Strom von geschmolzenem Eisen sich zu ergiessen, das die inneren Organe allmälich verzehrt, bis der ganze Leib, zu einem riesigen Gerippe von Blut und Eisen, dessen Gebeine Schwertklingen, erstarrt und vererzt, daliegt. Im selben Augenblick rauscht auch schon das Eisenskelet mit mächtigen Flügeln, worin die Federn Todessensen und Sicheln, empor, hochschwebend über Amyras' mit Donnerbrausen dahinstürmendem Krönungs-Triumphsichelwagen als dessen geleitender Schutzgott und Welteroberungssymbol. Die stückweis verschluckte Todessense, wieder ergänzt, aber von riesenhaften Dimensionen, arbeitet, durch das stählerne Hauergebiss des Dämonenskelettes vorgestreckt, als völkermähende Zunge, in unausgesetzter Schwungbewegung und rastloser Thätigkeit hin und her schwankend zwischen der ehernen Mörserkeule von ungeheurer Wucht in des Dämons rechter, und zwischen dem thurmbauchigen Mörser in des Geripp-Kolosses linker Eisenknochenhand, zum Zertrümmern, Zerstossen, Zerstampfen und Zermalmen von Mauern, Wällen, Städten und festen Burgen. —

Auch im Urtheil über Marlowe's Tamburlaine-Tragödie bewährt die englische Kritik ihre alte Praxis. Geschickt und handfest im Abtrennen und Ablösen der Schalen, und mit dem nöthigen Werkzeugsapparat dazu trefflich ausgerüstet, dringt sie auch hier bis zur feinsten, innerstäusserlichsten Epidermis des Kerns ein, den sie unberührt und mit Recht unbeachtet lässt, da sie den Kern in den abgeschälten Schlacken und Häuten vollauf besitzt: In der Textemendationshaut, in der zeitgeschichtlich antiquarischen Anspielungshaut, und vollends im allerneuesten, letztgültigsten, subtilsten Spinnwebe- oder Hirngespinnsthäutchen,

---

Pierce through the coffin and the sheet of gold,
And glut your longings with a heaven of joy.
So, reign, my son; scourge and control those slaves,
Guiding thy chariot with thy fathers hand . . .

dem rime- und metrical-test-Epithelium; im Convolut von matter of fact-Hülsen und Pellen, eine weit gedeihlichere und bekleibendere Mast, als ganze Tröge voll Kerne und Kernkritik, geschwellt von blos geistigem Mark intuitiver Kunsterkenntniss; und strotzend von der speculativen Milch der Kunstphilosophie der anschauungstiefen, aus Ideen entwickelten, vom deutschen Geiste geschaffenen Kunstwissenschaft. Die englische dramaturgische Kritik hat denn auch demgemäss durchweg und vorzugsweise an dem übertrieben bombastischen Pathos und Redestyl des 'Great Tamburlaine' Hauptanstoss genommen [1]), ohne Einsicht in das Wesen des Charakters selbst, dessen heroische Eigenart, der Schlachten- und Eroberungs-Dämonismus, antidramatisch, antitragisch, wie nun erwiesen, solches Pathos gewissermaassen

---

1) Als Beleg genügt das kritische Urtheil über Marlowe's Tamburlaine aus zweier Zeugen Mund, zwei der angesehensten Autoritäten und Vertreter der englischen ästhetischen Kritik: „With wery little discrimination of character, with much extravagance of incident, with no pathos where pathos was to be expected, and with a profusion of inflated language, Tamburlaine is nevertheless a very impressive drama, and undoubtedly superior to all the English tragedies which preceded it". . . (Al. Dyce, Some Account etc. p. XV.) „Superior", aber nicht als Drama, nicht als Tragödie, sondern als Dichtung überhaupt, da Tamerlan die der Tragödie einzig zukömmlichen Leidgefühle in geringerem Grade als selbst die Gorboduc-Tragödie erregt, ja diese Leidgefühle mit Füssen tritt. Das Urtheil einer noch berufungswürdigeren Autorität der englischen schöngeistigen Kritik, eines ihrer feinfühlendsten literarhistorischen Essayisten, und der selbst dramatischer Dichter, Charles Lamb's Urtheil über Marlowe's Tamburlaine eifert noch entschiedener gegen Tamerlan's Parenthyrsis und reisst dem Fisch die — Schwimmblase aus dem Leib; dem Walfisch das Gebläse aus den Nüstern: — „The lunes (Rasereien) of Tamburlaine are perfect midsummer madness. Nebuchadnezar's are mere modest pretensions compared with the thundring vaunts of this scythian shepherd" (Works, a. a. O. p. 276) — Urtheile, die doch nur die neuesten Widerhalle von Nash und Greene's Verspottungen des Tamburlaine'schen Bombasts aus den Jahren 1587 und 1588 scheinen. Nash höhnte dem Marlowe, bezüglich Tamburlaine, zu: „outbraving better pens with the swelling bombast of bragging blankverse"; und Greene hängt dem Marlowe die Tamburlaine-Tiraden als Narrenschellen vom Schandglocken-Caliber an die Ohren: „filled the mouth (Tamburlaine's Phrasen) like the fa-burden of Bow-bell". Aus Aerger, dass die gewaltige Thurmglocke das Reimglockenspiel zur tauben Schelle bimbambombastisirte.

bedingt: das 'bully' — das Eisenfresser-Pathos, und dem der Bombast die natürliche Ausdrucksweise, die charaktergemässe ist. Den schlagendsten Beweis giebt Marlowe selbst, der in keinem seiner anderen Stücke diesen Ton wieder anschlägt; in keinem wieder die grosse Glocke des bramarbasirenden Heroismus läutet. Der Tamerlanstyl ist solchem Helden so wesentlich, wie der geblähte Leib der Boa Constrictor mit dem brüllenden Büffel im Rachen; ist von dem Charakter so unabtrennlich, dass ein im tragischen Musterstyl sprechender Tamerlan ein Kunstfehler wäre und dass Marlowe, unseres Bedünkens, seine Dichtergrösse in der verstiegenen, himmelstürmischen Sprechweise seines zum tragischen Helden einmal gewählten Tamburlaine weit mehr, als in der Wahl solches Helden, bekundet hat. Die Eisenfresser-Apotheose, das ist der Lichtkern des Tamerlan-Heroismus und der Tamerlantragik, des Helden, wie des Dichters poetische Glorie. Marlowe's Intention, bei seinem gewagten Versuch den Blankverse zuerst auf einem öffentlichen Theater einzuführen, ungerechnet, die Intention, als Ersatz für das Reimgeklingel, den davon befreiten Blankverse durch heroisch-bombastischen Rhythmus aufzustelzen, und ihn dem vielköpfigen Ungeheuer um die hartknorpligen Ohren zu schlagen, dass diese mindestens klingen, um auf solche Weise ihre Lust am Kling-Klang zu büssen. Collier's daraus gezogene Folgerung aber, dass Marlowe für jenen Zweck keinen bessern Stoff und entsprechenderen Helden als Tamburlaine wählen konnte [1]), trifft den Nagel nicht auf den Kopf, und klingt, als hätte Marlowe den Tamburlrine nur zum Sprachrohr der Blankverse gemacht, da ihm vielmehr Tamburlaine's Sprachzeug als Giessform für die bombastischen Bomben diente, die er durch das gezogene Rohr des Blankverse, unter rollendem Getöse, abschoss. Hätte Marlowe seine Tamerlan-Dilogie in

1) „Marlowe had a purpose to accomplish; he had undertaken to wean the multitude from the jegging veins of rhyming mother-wits; which, according to Gosson, were so attractive; and in order to accomplish this object it was necessary to give something in exchange for what he took away. Hence the 'swelling bombast' of the style in which much of the two parts of Tamburlaine the Great is written . . . Marlowe could not have selected for his purpose a better subject than the life and conquests of Tamburlaine“. H. of E. D. P. III. 117. 119.

Reimversen geschrieben, so würde er den Gongorismus des Stoffes und Helden erst recht und mit allen Reimglocken ausgeläutet haben. Immerhin bleibt Collier das Verdienst, dass er, der Einzige von allen englischen Tamburlaine-Kritikern, den hyperbolischen Styl als Attribut und Ausfluss gleichsam der Tamerlan-Blankverse, wenn auch nicht als Wesenseigenschsft dieses Thaten- und Helden-Charakters empfand, und daher auch nicht das Undramatische, Untragische, ja Tragödienfeindliche des Stoffes und Helden erkannte.

War der grosse Tamburlaine-Dichter, hinsichts der Stoff- und Heldenwahl in seiner noch berühmtern, auch bei uns in Deutschland durch literar-historische Hinweise und durch Uebersetzung [1]) bekannteren Tragödie

The Jew of Malta [2])

Der Jude von Malta

glücklicher im kühnen Griff? Erfolgreicher im Aufstellen einer, nach den Gesetzen und Bedingungen der tragischen Kunst durch Erschütterung läuternden dramatischen Dichtung? —

---

1) „Alt-Englische Schaubühne". Uebersetzt und herausgegeben von Eduard von Bülow. 1 Thl. Berl. 1831. S. 283 f.

2) 'The famous Tragedy of the Rich Jew of Malta. As it was playd before the King and Queene, in His Majesties Theatre at White-Hall, by her Majesties Servants at the Cocq-pit. Written by Christopher Marlowe. London; Printed by I. B. for Nicholas Vavasour and are to be sold at his Shop in the Inner-Temple neere the Church. 1633 4to.

Der von Macchiavell gesprochene Prolog zu diesem Stücke spielt auf den Tod des Herzogs von Guise an, der bekanntlich Haupturheber der Bartholomäusnacht war, und 1588 auf Befehl des Königs von Frankreich ermordet ward: „Now the Guise is dead". Die Abfassung des Stückes wäre demnach, wenn der Prolog mit dem Stücke als gleichzeitig zu gelten hat, nach dem 23. Dec. 1588, dem Todestage von Guise, zu setzen. Darauf hin weist Collier (III. 136) dem Stücke als Abfassungsjahr 1589 oder 1590 zu. In Henslowe's 'Diary' steht das Stück zuerst unter dem Datum 26. Febr. 1591—92 und zuletzt 1596 verzeichnet, und ausserdem ein Vermerk die Auffrischung desselben am 29. Mai 1601 betreffend (p. 21—74, 187, ed Sh. Soc.) In das Buchhändler-Verzeichniss bereits 17. Mai 1594 eingetragen, blieb doch Marlowe's Jew of Malta bis 1633 MS., in welchem Jahre diese am Hofe und auf dem Cockpit oft gespielte Tragödie mit Prologen und Epilogen in Versen und einem Widmungsschreiben von dem Dramatiker Thomas Heywood an seinen Freund, Thomas Hammon, unter Heywood's Auspicien im Druck erschien.

In Marlowe's 'Jew of Malta' erglüht die frevelvolle Selbstsucht als unstillbare Geldgier, ein unsättlicher Goldddurst; ist das tragische Leidenschaftsmotiv die Vergötterung des Mammon Unbedingter Gelderwerb, Geldbesitz, von diesem Dämon ist der ganze Mensch erfüllt und besessen; dieser stempelt ihn durch die Unbedingtheit zur tragischen Schicksalsfigur, zum Helden-Satan der Tragödie. Das Geld, an sich blosses Werthmittel, übereinkunftliches Symbol, behufs Erwerbes wirklicher Werthobjecte, solcher nämlich, die zur Befriedigung der wirklichen Leibes- und Geistesbedürfnisse des Menschen, zu seiner Erhaltung seinem Gedeihen als sinnlich-geistigen Wesens, zur Entwickelung aller seiner Körper- und Seelenkräfte und zur Erhaltung seiner geschichtlichen Bestimmung unentbehrlich nothwendig sind — das Geld werthlos an sich, und nur in Beziehung auf solche Endzwecke erwerbswürdig; ja dessen Erwerb, imhinblick auf jenen höchsten Zweck, ein Pflichtgebot, schlägt in Fluch und Verderben um, wenn es nicht als ausschliessliches Mittel zu den bezeichneten letzten Zwecken, wenn es als Selbstzweck erstrebt, und einzig zur Befriedigung der Erwerbsgier, des Besitzes, der Gewinnsucht errungen, errafft, um jeden Preis, um den Preis jener höchsten Zwecke selbst, erbeutet und zusammengehäuft wird. Der Gelderwerb wirkt schon entsittlichend auf den Einzelnen wie auf die Gesellschaft, wenn die Art des Erwerbes nicht im Einklange mit den angedeuteten Menschheitszwecken steht; wenn das Geld durch unlautere Manipulationen, wär's auch im beabsichtigten Dienste jener höchsten Zwecke, erworben und gewonnen wird, und wenn die beim Erwerben aufgebotene Kraft, die Arbeit, nicht selber menschenwürdig und gemeinnützlich ist, sondern eben nur im Geldgeschäfte besteht und in diesem aufgeht, so dass die darein gesetzte Thätigkeit auf ein listiges Umgehen der wirklichen, ein Gleichgewicht von Kraft und Erzeugniss, Leistung und Erfolg erstrebenden Arbeit abzielt, die dem ihr über den Kopf gleichsam weggenommenen Gewinn frohnden und zehnten muss. Eine Stufe tiefer zum Abgrund der Entwürdigung und sittlichen Verwilderung der Menschen und der menschlichen Gesellschaft nimmt der Gelderwerb ein, der den Geldgewinn und Besitz zwar auch nur als Mittel, aber als Mittel zu schlechten Zwecken, zur Befriedigung von Bedürf-

nissen und Genüssen betreibt und verfolgt, welche im Widerspruche mit den berührten, von Natur und Vernunft gutgeheissenen, gebotenen, in der Cultur-Anlage begründeten Bedürfnissen und Genüssen stehen; in der Culturbestimmung des Menschen, als gesellschaftlichen, für das Gesammtwohl durch seine Einzelwohlfahrt haftbaren Vernunftwesens begründet. Auf der tiefsten Staffel zum Abgrund menschlicher Entartung und sittlicher Zerrüttung, infolge des auf den Kopf gestellten Gelderwerbsbegriffes, ja im Mittelpunkt dieses Abgrunds, haust, wie Dante's Satan in der Eishölle, im Centrum seines Inferno, in der Caïna, der Brudermörderhölle, haust die Gelderwerbungsgier, die Geld und Geldeswerth, Gold und Schätze, als einzigerstrebenswerthes, höchstes Gut, als Selbstzweck eben, als Gott Mammon, anbetet, als Adonai Aechad, als einzigen Weltgott.

Zu den bittersten Geschicken des auserwählten Volks Gottes gehört das ihm, dem auserwählten Märtyrervolke und Jagdwild aller Völker, von seinem geschichtlichen Drangsal aufgewälzte und durch Jahrhunderte fortgeschleppte Joch einer ausschliesslichen Gelderwerbsthätigkeit; aufgelastet von grausamer Unterdrückung, der blutigsten Vehme und Aechtung, von brandmarkender Verachtung, von peinvollen Todeshetzen, Ausschliessung von allen anderen staatlichen und bürgerlichen Berufen und Erwerbsquellen; auferlegt das schmachvolle, mit den Ketten zermalmender Niederhaltung und Erstickung seiner reichen Culturkräfte beschwerte Joch, geschmiedet von mord- und raubsüchtigem Fanatismus, ins Nackenfleisch eingeschmiedet das entwürdigendste der Sclavenjoche, das Joch des Gelderwerbens um des Geldes willen; des nothgedrungenen, alle anderen Betriebsamkeitsorgane ertödtenden, den ganzen Menschen zu einem Geldaufsaugungsschwamm aushöhlenden, und mit Einschlürfungslöchern stigmatisirenden Gelderwerbes in seiner verwerflichsten, unsittlichsten, culturfeindlichsten Form. Befruchtung, Fortpflanzung, Vermehrung des Geldes durch sich selbst, in Weise seuchenhafter Pilzbildung, ungezieferartig, wie Blatt- und Reblaus: ein ganzes Geschlecht von Geldbeuteln schon wimmelnd im Mutterschlauche des ersten Beutels — Gelderwerb inform des Geldwuchers, in den jede als Geldgeschäft speculirende Geldbetriebsamkeit ausartet, und ausarten muss, wie das Collorado-Insect in Einem Sommer Millionen

Seinesgleichen ausbrütet mit der Fruchtbarkeit von Gründer-Actiengewinnen oder Millionenerschwindelungen grosser Staats-Anleiben-Bankhäuser, dieser Phylloxeren der Haute-Finance.

Verblüffendes, schreckenvoll verblüffendes Phänomen culturgeschichtlicher Entwickelung! Das vom Mittelalter dem Judenvolke, als Schmachabzeichen und Ausdruck seiner Knechtschaft, seines Elends, seines Golet Israel, aufgeschirrte Geldackerbestellungs-Joch, es hat sich zu einer internationalen Allvölker-Halskette ins Unabsehbare erweitert, mit der Devise: Seyd umschlungen Millionen! Aus den Ackerfurchen, die das im Joche knechtende Judenvolk mit seinem Blutschweiss und seinem goldenen Miste düngte, erstanden und erwuchsen Eisenmannen, Eisenriesen, gewaltiger, wettkampfsfeuriger, als die Kadmischen; eiserne Industrie-Ritter-Recken, die, gleich jenen das goldene Vliess bewachenden Stieren, brüllen und Feuerdampf und Flammen speien, und über Wüsten, Gebirge, Ströme und Meere mit der Schnelligkeit hinbrausen, womit die von Boreas erzeugten, dem Könige Dardanus geschenkten Füllen über Aehrenfelder, ohne die Halme zu knicken, und über Meeresspiegel mit ihrem Erzeuger, dem Nordwind, um die Wette liefen. Aber auch Eisen-Recken, die im Sturmlauf, wie die Kadmischen, sich gegenseitig die Hälse brechen und den Garaus machen werden, wenn der in ihren Adern, als Rachegeist, fortgährende Blutschweiss des Judenvolkes nicht eliminirt und ausgeschieden wird; mit anderen Worten, wenn die jüdische, dem Judenvolke aber vom Mittelalter eingemarterte Gelderwerbsgier, des blossen Geldgewinnes wegen, wenn dieser, einer völligen Gesittungsverwilderung auf den Sturmesflügeln des Speculationsschwindels zujagende Wuchergeist nicht aus den Adern der eisernen Industrie-Riesen, nicht aus den Adern der kleinen und grossen Industrie, der Staatsindustrie selber, nicht aus den Adern und durch die Poren der kleinen und grossen Staatspolitik, bis auf den letzten Tropfen ausgetrieben und ausgeschwitzt ist.

Marlowe's Jew of Malta-Tragödie stellt eine solche gegenseitige Durchdringung von geldsüchtigem, mammonischen Juden- und Staatsgeist dar, von jüdischer Geldteufelbesessenheit und Politik. Eine Tragödie, deren Held ein von dämonischer Geldleidenschaft und Gewinnsucht durchglühter J u d e - M a c c h i a v e l l,

doch nur als Symbol und Reflex gleichsam des wahren Helden der Tragödie erscheint, der da ist der Staat-Jude; der Macchiavell-Jude, ein Macchiavellscher Principe-Giudeo, die Quintessenz von Macchiavell's Staatsdoctrin; der principielle Eigennutz als Herrschaftsgrundsatz, die systematisirte absolute Selbstsucht als Staatsraison, die codificirte Raubsucht, sub specie der absoluten Geld-Aufhäufungsgier, und diese ingestalt eines Juden; unersättliche Geldsucht als eingefleischter Jude, der aber Fleisch von Macchiavell's Staatsraison ist und Geist von Macchiavell's Principe; so wie umgekehrt dessen Kern der Jude ist, der goldbrünstige, von unbedingter, fanatischer Ausbeutungsgier verzehrte und entbrannte Jude. Fürwahr, eine eben so grossartige, wie von tiefer Erfassung der Solidarität des Juden- und Staats-Macchiavellismus zeugende Geschichtsanschauung; in Rücksicht auf die tragische Bühne von epochemachender Conceptionsursprünglichkeit. Einer der kühnsten Würfe des Drama's der neueren Zeiten, gleich kühn wie gefahrvoll. Die Hauptgefahr droht in der angedeuteten gegenseitigen Symbolisirung; in der durchgängigen Wechselbezüglichkeit von macchiavellistisch jüdischer und jüdisch macchiavellistischer Geldschneidegier; in der gegenseitigen Verbeispielung des Tragödienhelden von Fleisch und Bein, des Juden, durch die Vertreter eines allgemeinen Begriffs, des vom selben Juden-Teufel beherrschten Staat, und umgekehrt. Wie leicht könnte da nicht auf die Hauptfigur selbst, den Juden, ein allegorisches Blendlicht fallen, das seine specifisch nationale Individualität nur schädigen müsste! Während anderntheils die Vertreter des Staatswohls, unter der Aegide der Staatsraison, in demselben Zeichen siegen, welches den Juden als Brandmal schändet und ihn unserem Abscheu preisgiebt, ohne diesen durch die Gemeinsamkeit der Schuld eines gegenseitigen unbeirrten Plünderungs- und Ausraubungssystems zu mildern. Es stünde vielmehr zu befürchten, dass die aus dem nationalen Geldsuchtspathos des Juden, inbetracht jener Gemeinsamkeit der macchiavellistischen Raubgier, mit einigem Anschein von Berechtigung hervorbrechende Rachewuth unsern Abscheu vor dem Juden, im Maasse der schreckvollen, aus der Grossartigkeit der Macchiavell-Idee entspringenden Grandiosität seiner racheentbrannten Verruchtheit, sich bis zur kunsttödtlichsten, jede ästhetische Theil-

nahme vernichtenden Abstumpfung gegen die Hauptfigur des Stückes, sich bis zum Schauderekel steigern möchte; die für eine tragische Wirkung bedrohliche Gefahr vorderhand mit aus dem Spiele gelassen, die gefahrvollste Klippe für eine Tragödie: grundsätzliche Verworfenheit; ein Held der, von systematischem, theoretisirendem, aus Reflexionsgründen sich bestimmendem, nicht ausschliesslich von verhängnissvoller Leidenschaft und verblendeter Charakterzerrüttung fortgerissenem, dem Verderben zustürmenden Frevelmuthe erfüllt mit geschwellten Segeln gleichsam dieser Klippe hochprunkend, durch ein Blutmeer voll Leichen, entgegenbraust.

Nun wirft sich vonanfangherein die Frage auf: Ist ein sich bewusster, geständlicher Macchiavelli-Tragödienheld von höchst zweifelhafter Tragödienwürdigkeit und Wirkungsfähigkeit, da von einem solchen nur erstarrendes Entsetzen ausgehen kann, das die tragischen Affecte, das jedes menschliche Mitgefühl an der Quelle schon zu Eiszacken schaudert — welcher Scheuel und Greuel für die tragische Muse muss nicht vollends ein Tragödienheld seyn, dessen heroisches Pathos macchiavellisirte Geldgier; der jüdische Wuchergeist in seiner scheuslichsten, zu massenmördrischer Rachewuth macchiavellisch verzerrtesten Gestalt! Die scheinbare Grösse, die der niedrigsten, verwerflichsten, menschenfeindlichsten, schmutzig gemeinsten aller Suchten den Schein von Grossartigkeit angleisst; den die politische Folie, die Allgemeinheit dieses, den ganzen Staatskörper in allen seinen Gliedern durchwühlenden und zerfressenden Lasters verleihen mag; den ideenhaften Schimmer von Furchtbarkeit, den der enggeistigsten, engherzigsten, widerwärtigsten und verächtlichsten aller Selbstsuchten, den das politische Motiv, in Marlowe's Judentragödie, der Geldsucht anblendet: dieser imponirende Schein von poetischer Grossheit gleicht doch nur den wuchtigen Formen, in denen ein Sonnenmikroskop eine scheussliche Sumpfinfusorienlarve zur Schau stellt.

Das Grundgebrechen aber von Marlowe's kolossaler Pseudotragödie, woran die Conceptionsidee selber krankt, ist die Einseitigkeit derselben. Ihm ging kein Bewusstseyn, keine Ahnung von der Lichtseite, von der Berechtigung des Gelderwerbes und Besitzes auf, von dem Heil- und Segenbringenden des Geldes und Besitzthums, als Mittel zur Verwirklichung der edelsten

und höchsten Culturzwecke, zur Befriedigung der beglückendsten und edelsten Herzens- und Geistesbedürfnisse und Lebensbedingungen; zur Befriedigung der Menschenliebe, der Freundschaft, der hülfebereiten Opferfreudigkeit. Geld und Gut, als Mittel zum Erwerbe der realsten, wirklichen Lebensgüter: der in selbstloser Hingebung schwelgenden Seelengenüsse. Geld und Gut, als goldenes Segenshorn zum Ausspenden himmlischer Frucht- und Blumenfülle, als goldene Leiter, auf welcher die himmlischen Schaaren der heiligsten Gefühle, die Engel der uneigennützig beseligendsten Herzenswonnen auf- und niedersteigen und sich die goldenen Eimer reichen, voll Geistesmana, voll Gottessegensthau und Seelengötterkost. Geld und Gut, als Lohnesausdruck redlicher Arbeit, heissen Arbeitsschweisses, in festen Perlen und Diamanten gesammelt, als Zeichen und Wahrschau des edelsten Ursprungs der zu reinen Menschenzwecken vergossenen Schweisstropfen, woraus die Besitzes- und Eigenthumsidee selber strahlt; denn was eignet dem Menschen persönlicher, innerlicher, als sein Blut und Schweiss, in mühevollen Leistungen zu gemeinnützlichen Zwecken vergossen? Wie das Blut zum Herzen und vom Herzen strömt, so werden Werthscheine von den Banken in Baar umgesetzt, und Geld und Gut, nachdem es als Baarmünze circulirt, kehrt letztgültig zur Hauptbank der idealen, geistigen Baarbestände zurück, wo es, als Werthzeichen und Symbol allgemein heilsamer Thätigkeit in das mit Gottes Münzstempel selber ausgeprägte Silber und Gold geistiger Baarschaft umgewechselt wird, die zugleich als unmittelbare Geistes- und Seelennahrung genossen und, wie die geweihte Hostie, mit göttlicher Heilwirkung, in Blut und Fleisch umgewandelt wird. Verbildlicht das nicht auch die griechische Mythe in dem Heldenideal mühseliger Arbeit, in jenem Herakles, der seine last- und plagevollen Arbeitsthaten mit dem Pflücken der goldenen Hesperidenäpfel beschloss, und auch mit diesem goldenen Arbeitslohn für sein Befreiungswerk, für seine die Menschheit von Missgeschöpfen und Ungeheuern befreienden Arbeitsthaten, den symbolischen Ruhmespreis in der Hand, als ausruhender Hercules, als Herakles Anapauomenos dargestellt wird? Hei des Herakles Anapauomenos der Neuzeit, der, nach ähnlichem Kampfe auf Leben und Tod mit gleichen Ungethümen, ausruhen wird, den goldenen, dem Drachen abge-

kämpften Beutepreis in der Hand! Dem Drachen abgekämpft, dessen Arbeit im Verschlemmen und Verprassen des Arbeitspreises, des Arbeitsmarkes und Fettes, im Verschlingen des Goldes besteht, bis sein von der Verwesungsphosphorescenz der aufgehäuften Capitalienkothmassen gleissendes Eingeweide den scheusslichen Leib, ganze Gebiete und Landschaften verpestend, durchfault! Wie der Drache, Philipp II., mit Amerika's Silber- und Goldbarren-Dreckhaufen im schwärenden Gedärme, himmelanstinkend, verfaulte. Wie der mit dem Raubgolde aller Welt gemästete Drache des römischen Caesarismus, dessen Vollausdruck, Kaiser Caligula, sich auf ausgeschütteten Goldhaufen wiehernd vor Lust wälzte, in das gold- und giftgefrässige Borgia-Papstthum hinüberfaulte. Wie jeder auf dem Goldlotterbett aufgeschichteter Horte zusammengerollt lagernde Lindwurm-Fafnir-Staat, bei lebendigem Drachenleibe, von innen herausfault. Einzig — gleichwie der ineinander übergehende Wechselstrom von Venen- und Arterienblut, aus der Herzkammer durch alle Adern ergossen, Leben und Wohlseyn bedingt und :erhält — so vermag einzig nur der lebendige, in ununterbrochenem Kreislauf, und mit vollkommenem Gleichgewicht und gleicher Vertheilung von Verbrauch und Ersatz, durch den Staatsorganismus ergossene und sich gegenseitig auslösende Doppelstrom: Capital und Arbeit, das Staatswesen an Seel und Leib gesund, lebensfrisch und lebensfreudig, in stets zunehmendem Culturentwickelungsthum, und strotzend vom Kraftgefühl unverwüstlichen Thatenmarkes zu erhalten. Lastet etwa dieser Drachenalpdruck auf dem mächtigsten, von dem Hort- und Heldenarbeit-Geheimniss noch umnachteten, und, wie im Traumschlaf, dumpf und ahnungsschwer darüber webenden — lastet er auf dem tiefsinnigsten, gemüthaufregendsten aller Nationalepen, lastet vielleicht auf dem Nibelungenlied diese Weltculturfrage, dieses Staaten-Sphinxräthsel, als unausdenkbar ungeheure Allervölker-„Noth“ und „Klage“?

In die Nachtschatten der Frage noch tief verhüllt, und nur vom blutigwildesten Hort- und Drachengeiste durchschnaubt, schaudert uns Marlowe's Judentragödie an. Kein Strahl von jener Lichtseite des Gelderwerbs- und Besitzes-Problems erhellt Marlowe's jüdisch-macchiavellische, wie mit dem Teufelsrusspinsel monochromatisch getünchte Höllenbreughel-Tragödie. Dem poeti-

schen Allseherauge des höheren, unvergleichlich höheren dramatischen Genius blieb es vorbehalten, diesen Lichtstrahl in das düsterschauerliche Juden-Höllendrama zu werfen, und es zu einem Wunderwerke der Bühnenkunst aufzuheitern und zu lichten.[1]) Dem Dichter des „Kaufmann von Venedig“, dem Dichter des Shylock, ward von Apollo und den Musen dieses Wunderwerk zu schaffen vorbestimmt und geordnet. Mit staunenden Entzücken werden wir uns in die hehre unerreichte Kunst von Schatten- und Lichtvertheilung der Geld- und Guterwerbs- und Besitzesidee vertiefen, die in so wunderbarer Beleuchtung und durch die Schattirungen des feinsten Helldunkels so zaubervoll hindurchspielt, dass der dramatische Bühnengedanke, der culturphilosophische Absichtsgedanke: Ueber Heil und Unheil, Berechtigung und Verwerflichkeit des Geld- und Guterstrebens entscheide einzig der Gebrauch des Geldes, Zweck und Art des Erwerbens, uns aus dem lieblich-schreckbaren Gemälde als eine grosse culturgeschichtliche Heilslehre und Offenbarung entgegenstrahlen wird. Im Shylock werden wir erst die in's Phantastische, Abstractkolossalische übertriebene und verblasene Figur des Barabas zu einer specifisch national-mittelalterlichen und nicht, im Widerspruche mit dem in stumpfherzigen Eigennutz und filzige Vortheilsberechnung verstrickten Stammescharakter, zu einer grosskaufmännischen, nein, zu einer lebens- und geschichtlichen Wucherjudengestalt von dramatischem Fleisch und Blut verkörpert, ja vermenschlicht sehen, zu einem Wucherjuden, der gleichwohl noch in seiner bestialischen Racheentbrennung, in seiner wuthdurchfeuerten Hassesbrunst gegen den Stammesfeind, Markt- und Geschäftsverderber, wie in Scheiterhaufenflammen, als Judenmärtyrer zu glühen scheint. Auch bezüglich der gewählten Schauspielform — um hier noch ein Wesensmoment der auslichtenden Vollendung von Marlowe's Judentragödie zu einem culturintuitiv poetisch wahren Lebensbilde durch Shylock anzudeuten — auch hinsichtlich der Schauspielart werden wir den tiefen Compositionsverstand bewundern dürfen, der, aus Rücksicht gerade auf das Shylock-Motiv, das

1) Vor Gervinus haben wir die Besitzesfrage als thematischen Kernpunkt in Shakspeare's Kaufm. v. Ven. erkannt, und den Gedanken in einer Berliner Zeitschrift entwickelt. Der Kaufm. v. V. wird uns gelegentlich darauf zurückführen.

die tragische Muse, und im Verhältniss als dasselbe zum Barabas-Pathos sich steigert, auf's Entschiedenste abweist — wir werden den tiefen kunstreichen Compositionsverstand bewundern dürfen, der den Dichter des „Kaufmann von Venedig", aus Rücksicht gerade auf jenes Motiv, bestimmte, sein Drama als Lustspiel, nicht als Tragödie zu behandeln, und nicht auf politischer, sondern socialer, auf gesellschaftlicher Grundlage auszuführen. In solchem Drama wird der Vertreter der negativen, dämonischen Seite des Geld- und Guterwerbs- und Besitzesthema's, der Jude, in den Schatten, sein eigentliches Bereich, zurückweichen müssen. Dagegen wird die Lichtgestalt der Portia, als Verfechterin und Anwalt der cultur-poetischen Idee des Drama's, als deren himmlische Verkörperung gleichsam, als die Heldin des Stückes, die Haupt- und Mittelfigur in der Gruppe aller der von dieser Idee bewegten und mehr oder minder beleuchteten Personen hervorzustellen seyn. Hat nun der Kaufmann von Venedig, unserer Ansicht nach als das Läuterungsdrama zum „Juden von Malta" zu gelten; so fühlen wir uns zu einer um so genaueren und sorgfältigeren Prüfung von Marlowe's selbst in den Fehlern und Verirrungen immerhin noch grossartigen und gewaltigen Judentragödie verpflichtet.

Macchiavell's Eingangsprolog wird vorneweg, wie ein Vergrösserungs-Hohlspiegel, aufgestellt, worin die Figur des Juden in kolossalen, aber ebendesswegen, hinsichtlich des specifisch-nationalen Judencharakters, in nebelhaften Umrissen erscheint. Der Verfasser des 'Principe' charakterisirt sich als solchen. Er ist gleichsam auf einer Seelenwanderungsreise begriffen, und wie er früher in Päpsten, Königen und Kaisern gehaust, so fährt er zurzeit, nachdem er Guise's Leib verlassen [1]), in den des Bara-

---

1) Mach.

Albeit the world think Machiavel is dead,
Yet was his soul but flown beyond the Alps.
And now the Guise is dead, is come from France,
To view this land, and frolic with his friends

— — — — — — — — — —

Though some speak openly against my books,
Yet still they read me, and thereby attain
To Peters chair, and when they cast me off,

bas, des Juden von Malta. Zieht der Jude mit Päpsten und Fürsten an Einem Strang; sind die Gewaltigen der Erde aus Einem Faden desselben Galgenstricks gedreht, den die Parzen in das Gewebe der Judenseele gesponnen; welche verdammliche Stammeseigenthümlichkeit hätte der Jude da voraus? Macchiavelli müsste denn sich selber als den Ewigen Juden in der Handel- und Wandelwelt der Menschengeschichte kennzeichnen wollen. Wenn alle Welt Jude von Malta ist, so geschieht dem Barabas höllenschreiendes Unrecht, wenn man ihn zum Prügeljungen des Ewigen Juden, zum Helden-Sündenbock einer eigenen Judentragödie macht. Vom Macchiavellismus im Allgemeinen lenkt Macchiavelli auf seinen gegenwärtigen Special, sein dermaliges Alter Ego, den Juden von Malta, wieder ein.[1])

Are poissn'd by my climbing followers . . .
Many will talk of title to a crown.
What right had Caesar to the empery?
Might first made kings, and laws were then most sure,
When, like the Draco's, they were writ in blood . . .

Nach Ed. v. Bülow's Uebersetzung:

„Macch.

Wenn auch die Welt denkt, Macchiavell ist todt,
Entfloh sein Geist doch nur jenseit der Alpen,
Und kommt nunmehr, da Guise todt, von Frankreich,
Mit Freunden fröhlich, dieses Land zu sehen.
— — — — — — — — — —
Wenn man auch offen meine Bücher schilt,
Lies't man sie doch, und kommt dadurch empor
Zu Peter's Stuhl: doch wer da von mir lässt,
Der wird durch meine Anhänger vergiftet . . .
Gar Mancher schwatzt, er hab' an Kronen Recht;
Was hatte Cäsar für ein Recht am Reich?
Macht schuf erst Könige, der Gesetze Kraft
Galt meist in Draco's blutgeschriebenen" . . .

1) Macch.

But to present the tragedy of a Jew
Who smiles to see how full his bags are cram'd;
Which money was not got without my means,
I crave but this, — grace him as he deserves,
And let him not be entertain'd the worse,
Because he favours me. (Exit.)

„Macch.

Ich stelle dar des Juden Trauerspiel,

Das Stück selbst beginnt. Man erblickt **Barabas** in seiner Geschäftsstube, Haufen Goldes vor ihm. Aus seinem Monolog, der sich unmittelbar an den des Macchiavell anschliesst, hört man förmlich die Stimme von Macchiavelli's, mittlerweile als Geldteufel in ihn gefahrenem Principe, hochprotzig, von der Thronhöhe seiner Goldsäcke herab, die ganze Christenwelt herausfordernd schallen. Er kündigt sich als Grosskaufmann allergrössten Styls an, aufthürmend die Perlen- und Juwelenschätze beider Indien, Galeeren und Gallerien mit den kostbarsten Waaren aller Erdgebiete befrachtet, aussendend über alle Meere, und der Heimkehr seiner schwimmenden, mit hundertfältigen Gewinnen an unermesslichen Gütern befrachteten Schatzhäuser entgegenschauend, ein Polykrates von Samos als Jude von Malta, die Brust hochgeschwellt ob der Huldigung, die ihm, wie ein zinspflichtiger Vasall, der Ocean leistet, der, aus den Galeassen und Gallionen seiner Handelsflotte, wie aus Beuteln und Säcken, wie aus Kisten, Kasten und Truhen, die Schätze aller Welttheile und Meerestiefen zu seinen Füssen ausschüttet[1]):

Der lächelnd sieht wie seine Säcke strotzen
Von Geld, das meine Mittel ihm erwarben.
Das bitt' ich nur — seyd günstig nach Verdienst,
Und nehmt ihn ja nicht etwa schlimmer auf,
Weil er mir huldigt".

Das Solidarische zwischen Macchiawell und dem Juden Barabas betont auch Thomas Heywood in seinem, für die Aufführung des Stückes am Hofe, verfassten und gesprochenen Prolog:

— — — — You shall find him styll,
In all his projects, a sound Machiavell.
Ihr werdet stets ihn finden
In jedem Punkt als richt'gen Macchiavell.

Hat da nicht der Jude volles Recht den Macchiavell zu fragen: „Wo bleib' ich?"

1) **Barab.**

„Gebt Käufer mir aus Indiens reichen Gruben
Die mit Metall vom reinsten Stoffe handeln,
Der reiche Mohr, der in des Ostens Felsen
Sich ohne Widerstand kann Schätze sammeln,
Die Perlen bei sich auf wie Kiese schichten . . .
Opales Gluth, der Sapphir, Amethyst,
Grasgrüner Smaragd, Hyazinth, Topas,

„Der Thron, auf dem er sitzt, des Pompes Fluth,
Die anschlägt an den hohen Strand der Welt".

Mit souveräner Verachtung blickt er von der Höhe dieses Throns auf die „lumpigen Silberlinge" herunter, die ihm für spanische Oele und griechische Weine eingingen. „Pfui, welche Müh den Plunder abzuzählen!" [1]) Fühlt aber nicht, wie ihn dieser die Judas-Silberlinge verachtende Grosskaufmannsprunk kopflings aus der genuinen, stammesbürtigen Judenrolle wirft, in welche erst Shylock, das mit Silberlingen zu Millionen sich emporwuchernde und die Silberlinge als die Stammväter der Millionen mit der Pietät und frommen Liebe für Ur-Aeltern und Erzväter ehrende und segnende Judenthum wieder einsetzen wird; dieweil für den Seelen und Gedanken beflügelnden, ausweitenden, Leben und Verhältnisse frei und hoch überblickenden, und, wenn auf eine beschauliche Natur gepflanzt, auch Herz und Gemüth zu veredeln und schwungvoll zu stimmen befähigten Grosskaufmanns- und Welthandelsgeist der „Kaufmann von Venedig", Antonio, einstehen wird, der dem Silberling-Wucherer, wie dieser ihm, ein Greuel.

Bote auf Bote, wie die des Königs Polykrates von Samos, melden dem Juden, dessen Thronpolster Goldsäcke, das glückliche Einlaufen seiner nicht von aussen, wie des Dogen von Venedig, sondern inwendig massiv goldenen Bucentauren in den Hafen von Malta:

„Schickt dreissig Mäuler, geht, sechzig Kameele,
Und zwanzig Wagen, Alles aufzuladen."

Der Melder, einer seiner Schiffspatrone, bemerkt darauf:

Der blosse Zoll beläuft sich, Herr, auf mehr,
Als viele Kaufherrn werth sind in der Stadt;
Drum reicht bei Weitem mein Credit nicht aus.

Barab.

Geh, sprich der Jud von Malta schickt Dich, Mann.
Pah! wer von ihnen kennt nicht Barabas?"

Der strahlende Demant, köstlicher Rubin . . .
Mit dieser Waare bin ich reich begabt.
Und also sollten Männer von Verstand
Sich von gemeiner Art im Handel scheiden".

And thus methinks should men of judgment frame
Their means of traffic from the vulgar trade . . .

1) Fie, what a trouble 'tis to count this trash!

Ein Haman-Mardachai, die sich gegenseitig todtschlagen, gegenseitig an den Galgen bringen. Haman's Hoffahrt; Mardachai's Judentrotz. Dieser nährt in Barabas' Busen keinen grössern Judenfeind als die pomphafte Hoffahrt. Barabas' folgender Monolog stellt den Faust- und Ringkampf des mit den wuchtigen Armen ineinandergeflochtenen Haman-Mardachaipaares zur Schau, und „schrecklich schallt um die Kiefern der Fäuste Geklatsch", des Haman und Mardachai, die sich gegenseitig die Zähne in den Hals schmettern.[1])

Den monologischen Faustkampf Haman-Mardachai's in Barabas' Gold-Brustkasten hemmt auf weiteres das Zwischentreten von Drei Handelsjuden mit der Hiobspost, gleichfalls eine Flotte betreffend, aber eine Flotte ganz anderen Schlages, eine Flotte von türkischen Kriegsgaleeren, die eine Rückeroberungsexpedition gegen Malta wohl gar in Petto trügen. Barabas lacht sich ins Fäustchen, das die Schlüssel zu den Chatullen fest einkrallt:

„Lass sie auch kriegen, wenn wir Sieger sind:
Ja lass sie kämpfen, siegen, Alles morden,
(beiseit)
Werd' ich, mein Reichthum und mein Kind verschont."[2])

Als er vom zweiten Juden vernimmt, dass Malta's ganze

---

1) Der Haman trumpft den Mardachai:

„Wer hasst mich ausser wegen meines Glücks?
Wen ehrt man jetzt als wegen seiner Schätze".

Der Mardachai stumpft dem mächtigen Glückspilz die Zähne:

„Ein Jude bin ich lieber, so gehasst,
Als, christlich arm, ich muss bedauert seyn."

„Ich muss gestehen", — stellt der rangsüchtige Haman ein Bein — „dass wir nun Könige werden". — Mit einem Fusstritt schleudert Mardachai das Bein des wüthendsten der. Judenfeinde zurück, das er, wenn mit keiner Königin-Base, mit keiner Esther, doch mit einer Tochter, Abigail, parirt:

„Die mir also theuer,
Wie Iphigenia Agamemnon war." —

Wie Esther dem König Ahasverus war — „Was mein, gehört ihr Alles." — Eine Königin von Mammon's Gnaden.

2) Bar.

— let 'em war, so we be conquerors. —
Nay let 'em combat, conquer, and kill all, (aside)
So they spare me, my daughter, and my wealth.

Judenschaft vor die Senatsversammlung befohlen ist, wird Barabas nachdenklich, verabschiedet die Genossen, klügelt den Fall nach allen Eventualitäten und Consequenzen durch, fasst den wahrscheinlichsten Anlass zur Landung der Türkenflotte: sich der Stadt zu bemächtigen, falls sie den rückständigen bis zur Unerschwinglichkeit angewachsenen Tribut nicht würde entrichten können, scharf ins Auge, und schlägt der Stadt sammt Insel mit Daum und Zeigefinger der den Schatullenschlüssel noch fester umklammernden Faust ein macchiavelli'sches Schnippchen:

> „Was auch geschehn mag, Einen sichre ich
> Und such' in Zeiten Schlimmstes zu verhüten,
> Sorgfältig wahrend, was ich mir erwarb.
> Ego mihimet sum semper proximus [1]),
> Sie mögen kommen und die Stadt uns nehmen.

Der mit seinen Rittern und Offizieren in einer Rathssitzung begriffene Lord Fernez, Gouverneur von Malta, ausser Stande des Türkenkaiser-Sohns Selim Calymath Forderung, den zehnjährigen Tribut-Rückstand zu leisten, nachzukommen, brandschatzt die vorgeladenen Juden, Barabas an der Spitze, um die Hälfte ihres Vermögens. Wer die Zahlung weigert, „soll stracks ein Christ werden, oder sein ganzes Vermögen verlieren.“ Ein verzweifeltes Dilemma. Die Juden schreien aus Einem Halse, sie wollen die Hälfte zahlen. Nur Barabas, der vonhausaus im Dilemma seiner Doppelrolle, von Jud und Macchiavell, wie zwischen Borke und Rinde, steckt, schreit Gewalt, und klemmt sich dadurch immer fester in sein Dilemma hinein und verwickelt sich immer tiefer in den Widerspruch: die Consequenzen seines Princips, dass sich Jeder der Nächste, und der eigene Vortheil über Alles, seinen Vergewaltigern mit Gründen abzustreiten, die abwechselnd bald den Macchiavell, bald den Juden, bald Beide zugleich ins Gesicht schlagen. „Nun, Barabas“, fragt der Gouverneur — „willst Du Dich taufen lassen?“ „Nein, Herr, ich lasse meinen Glauben nicht“, antwortet der Jude in Barabas mit einem Schlag, dem Macchiavell in's Gesicht. Gouv. „So bezahle Deine Hälfte!“ Barab. „Die Hälfte meines Reichthums wiegt die Stadt auf“. — Ein mörderischer Schlag dem

1) Ich bin mir selber immerdar der nächste.

Juden und dem Macchiavell selbander ins Gesicht, dass Beiden die Köpfe brummen, wie verdummt und betäubt. Wiegt Barabas' Vermögen, offen und selbstgeständlich, die ganze Stadt auf, so wiegt es umsomehr den zu zahlenden Tribut auf, und Barabas disputirt selber dem Gouverneur das auf, wofür er so zweckwidrig, sowohl als Jude, wie als Macchiavellist, so abtrünnig von seinem Stammescharakter als Jude, und zugleich sein Macchiavell-Princip verleugnend, mit hitzigen Worten ficht. Als ihn nun der Gouverneur laut Spruch um das ganze Vermögen büsst, da er die Hälfte verweigert, ruft aus Barabas der Jude und der Macchiavell, ihres Eselsstreiches innewerdend, wie aus Einer Kehle: „Corpo di Dio! nehmt die Hälfte hin!“ Zu spät! „Nein“ — ruft seinerseits der Gouverneur folgerichtiger — „Nein, Du verwarfst den Artikel, Jude. Und nun ist es zu spät zum Widerruf“. Und Jude und Macchiavell tauschen im Stillen und hinter Barabas' Rücken, gegenseitig den Gedanken aus: „Wärst du als Jude und Macchiavell ein gescheidter Mann, hättest du's, in beiden Fällen, früher gethan, und hättest, statt mit deinem Vermögen zu prahlen, still geschwiegen. Jetzt sitzest du zwischen zwei Stühlen nieder und bleibst im Dr— liegen.“ Und in dieser Lage — ist's zu glauben? — lässt sich noch nachträglich Barabas in eine Controverse mit dem Gouverneur über die himmelschreiende Ungerechtigkeit eines solchen aus Religionsgründen verübten Gewaltacts ein. — Eine Rechtsdeduction, dass der Macchiavell hinter des Juden Rücken mit einem ungestümen, sich gleichzeitig des Juden durch einen Fusstritt erledigenden Satze hinter den Stuhl des Gouverneurs springt, und diesem die siegreichschlagenden Widerlegungsgründe soufflirt; solche nämlich, die mit der vollzogenen Gewaltthat den Gegner auf's Maul schlägt, Schlag und Verhöhnung auf Einen Schlag: „Fort, schuftiger Barabas, schämst Du Dich nicht, Dich zu vertheidigen? — — — Pochst Du auf Redlichkeit? — — — Zu grosser Reichthum ist der Habsucht Grund; Und Habsucht, o! ist eine arge Sünde“. [1]) Zum Beweis die mittlerweile durch abgeschickte

---

1) Fern.

Excess of wealth is cause of covetousness,
And covetousness, oh, 'tis a monstrous sin!

Offiziere vollzogene Confiscirung von Barabas' Gesammtvermögen zumbesten des Staats und aufgrund der Staatsraison, den canonischen Satzungen gemäss, codificirt in Macchiavelli's 'Principe', dem Fundament und der Quintessenz der Staatslehre und des corpus juris. Ausser der Beschlagnahme von Barabas' ganzer Habschaft, Schätzen, Schiffen und Lägern, liegenden und beweglichen Gütern, wird, auf Antrag eines Ritters, sein Haus in ein Nonnenkloster umgewandelt.

Nun öffnet, mit den Judengenossen allein geblieben, Barabas alle Dämme und Schleusen seiner Flüche. Er schüttet so viel Schläuche voll Verfluchungen über seine Plünderer aus, als diese von Staatswegen Beutel und Säcke voll Gold und Silber aus seinen Schatzkammern schleppen.[1]) Die Juden ermahnen ihn zur Fassung und verweisen ihn auf Hiob's Geduld. Hiob? eifert Barabas, Hiob? In der Fülle seines Besitzstandes und Reichthums ein Lump und Bettler gegen ihn! Und zählt Hiob's Viehstand an Schafen, Kamelen und Ochsen auf, die ein einziges seiner Schiffe zehnmal aufkauft. Er, nicht Hiob, sey berechtigt, dem Tage zu fluchen, der ihn gebar. Ueber sein Pathos seine Flüche, seinen Jammer, zuckt Macchiavell die Achseln, als über Dinge, wofür ein Jude, der den Macchiavell ins Herz geschlossen, nichts giebt; woraus aber ein Macchiavell mit einem Barabasherzen Capital schlägt. Er lässt denn auch seinen Schützling nicht im Stich, und dieser lauscht schon dem Pochen des Hämmerchens, womit der in sein Inneres wieder eingekehrte und installirte Beschützer, der grosse Fürstenlehrer, beim Schmiedefeuer von Barabas' glühender Rache, aus dessen Flüchen Capital schlägt. Die Genossen, als merkten sie am Glanze seiner Wolfsaugen den Widerschein vom höllischen Schmiedefeuer, lassen Barabas

---

1) Barab.

Ja, Politik ist ihres Glaubens Geist,
Mit Einfalt, wie sie glauben machen wollen.
Egyptens Plagen und des Himmels Fluch,
Der Erde Dürr' und aller Menschen Hass,
Verhänge über sie, Du primus motor!
Und hier auf meinen Knien, die Erde schlagend,
Verwünsch' ich ew'ge Qual in ihre Seelen,
Die so in meiner Noth mit mir verfahren.

mit seinen aus Staatsgrundgesetzen Staatsschätze mit dem Principe-Hammer schlagenden Kunstschmiede allein. [1])

Da fällt ein gar wundersamer Lichtschein in Barabas' von seines Rachebrütens Höllenschmiedefeuer durchglühte Brust. Ein Lichtglanz, der einzige Silberblick in dieser Inferno-Tragödie des Macchiavelli-Judenthums. Barabas' „liebliches Töchterlein", Abigail, steht vor ihm, sein lichter Schutz- und Liebesengel, an den teuflischen Vater mit allen Banden zärtlicher Kindesliebe vom Dichter gekettet, um den Teufel Vater desto grauenvoller erscheinen zu lassen. „Um mich nicht, um den alten Barabas, um Dich, mein Vater, trauert Abigail." So weint sie, bereit, ins Rathhaus zu stürzen und mit ihren Thränen, als ebenso vielen Dolchen, die Herzen der grausamen Berauber ihres Vaters zu zerreisen. „Bis sie das Unrecht, Dir gethan, verringern". Der Vater trocknet liebkosend ihre Thränen ab, indem er ihr einträglichere Perlen und Juwelen vor den schwimmenden Augen spielen und funkeln lässt:

„Zehntausend Portugalesen, grosse Perlen,
Kostbare Steine und Kleinodien,
Das Schlimmste fürchtend, ehe es mich traf,
Verbarg ich."

Verbarg er in seinem Hause — Wehe! ächzt Abigail, „Haus wie Habe nehmen sie hinweg", und das zum Nonnenkloster umgeschaffene Haus steckt schon voller Nonnen. Barabas erhebt darüber Zeter und Lamento. „Mein Gold, mein Gold, mein ganzer Schatz ist hin!" Er hatte darauf gerechnet, dass es ihm gestattet seyn würde, sein Haus noch einmal zu betreten, bei welcher Gelegenheit er die daselbst verborgenen Schätze in Sicherheit gebracht hätte. Darauf gerechnet! Und erbat sich die Vergünstigung nicht vom Gouverneur, anstatt mit diesem, gegen den Strich seiner eigenen Grundsätze, über die Rechtmässigkeit der Confiscationen seines Besitzes zu hadern, da es noch Zeit war, und ihm die Bitte vielleicht wäre bewilligt worden. Ist solche blöde Versäumniss von einem Juden, wo Schätze auf dem Spiel, denkbar? Zumal von einem macchiavellistisch abgefeimten Juden?

---

1) 1. Jude.
Komm, lassen wir ihn seiner zorn'gen Laune,
Denn was wir sagen, steigert seine Wuth.

Welches schlaue Auskunftsmittel ersinnt nun unser Jude von Malta, „der kluge Hinterdrein?" „Dann fleh', Abigail, Dich aufzunehmen, die Aebtissin an". Knall und Fall? Doch wohl erst nachdem die Jüdin alle Vorstadien der Bekehrung, des christlichen Unterrichts, der Taufe, u. s. w. durchgemacht? Von alldem ist nicht die Rede. Stante pede Aufnahme als Klosterjungfrau! den Widerspruch gar nicht in Rechnung gestellt, dass Barabas, um einen Theil seiner Schätze, die vergrabenen Kostbarkeiten, zu retten, die Tochter zu einem Schritte eifrigst beredet, gegen den er hoch, für seine Person, mit Händen und Füssen sich gesträubt hatte, nämlich Christ zu werden, eine Glaubensbekehrung zu heucheln, wodurch er sein ganzes Vermögen hätte sichern können! Das Bedenken der Tochter, wegen der Heuchelei, beschwichtigt er noch gut macchiavellistisch mit der Belehrung: „'S ist besser vorzuspiegeln Religion, Als ungewahrte Heuchelei". [1]) Abigail thut Alles, ihrem Vater zulieb: „Gut, Vater, wenn ich aufgenommen bin, was folgt alsdann?" Barabas. „Alsdann erfolgt dies, Ich barg daselbst, dicht unter jener Bohle, Die längs des obern Zimmerbodens liegt, Das Geld und die Juwelen, Dir bewahrt". Das Gespräch unterbrechen Drei Mönche und Zwei Nonnen. Der Vater tritt beiseite, um nicht gesehen zu werden. Die Tochter bringt bei der Einen Nonne, der Aebtissin, ihr Anliegen vor: Sie wünsche, als Tochter des unglücklichen Barabas, ihr Leben der Reue zu weihen, „Und als Noviz zu gehen in das Kloster, Um zu versühnen die gequälte Seele". Die Mönche, hocherfreut über die Acquisition, rathen zu sofortiger Aufnahme. Aebtissin: „Nun, Kind, wir nehmen Dich als Nonne an". Nun tritt Barabas herbei, die Tochter laut verfluchend, während er zwischendurch beiseite die Brettdiele genau bezeichnet, unter welcher das Geld und die Juwelen liegen. Wie sein „laut" und „abseits" einander die Feigen stechen, so die zwei Personen seiner Doppelrolle, in der doppelten Falte seines Busens: der Jude und der Macchiavell.

Der Act schliesst mit einer Verabredung zwischen Don Mathias, Abigail's Geliebten, und Don Lodovico, dem Sohne

---

1) A counterfeit profession is better
Than unseen hypocrisy.

des Gouverneurs, zu einem gemeinschaftlichen Besuche der reizenden Novize [1]), jeder mit des Juden Busenabsicht: seinen Schatz zu heben.

Vor Tagesanbruch schleicht Barabas schon heran, ein Licht in der Hand. Stunde, Beleuchtung, des Juden düsteres, trübsinniges, dämonisches Aechzen über seine Lage, dem Raben gleich, dem trübweissagenden: die Scene athmet einen mitternächtlichen Stimmungston, worin Abigail wieder Glanz- und Lichtpunkt ist. Sie erscheint oben auf dem Söller, begrüsst vom Vater unten als „Stern im Osten, Leitstern meines Lebens". Leitstern, zumal mit den unter der Diele gefundenen Schätzen im Arm, die sie dem graubärtigen Mammonteufel in Säcken zuwirft. „O Kind, o Gold, o Schönheit, o mein Glück!" jauchzt er, die Säcke an die Brust drückend, da er die Tochter nicht umarmen kann. [2]) Er wirft dem eilig sich wieder entfernenden Herzenstöchterchen ein Kusshändchen zu. [3]) Der krächzende Rabe jubelt als Lerche auf, wonnetänzelnd mit den an die Brust möglichst geschmiegten Geldsäcken, wie am siebenten Tage des Laubhüttenfestes der Vorträger in der Synagoge die in Goldstoff gehüllte und mit güldenen Glockenkrönlein, voll Perlen und Juwelen, geschmückte Thora inbrünstiglich unter Sang und Klang ans Herz schliesst. So

---

1) Math.
Ein schönes Kind, kaum vierzehn Jahre alt,
Die süsse Blume von Cythere's Feldern,
Der fruchtbar'n Erde Freuden abgepflückt,
Ist wunderbar zur Nonne umgewandelt.
— — — — — — — —
Lodov.
Und ist sie so, wie Du berichtest schön,
Wär's gut verbrachte Zeit, sie zu besuchen:
Was sagst Du, sollen wir's?
Math.
Ich muss und will's, Herr, es ist nicht zu ändern.
Lodov.
Ich will es auch, es koste was es will.

2) Oh, girl, oh, gold, oh, beauty, oh, my bless!
(hugs the bags).

3) Leb wohl, mein Leben, und von meiner Hand
Nimm einen Kuss, den meine Seel' Dir sendet.

himmelselig tänzelt Barabas mit seinen geretteten Schätzen von dannen.[1])

Der spanische Schiffscapitain Martin del Bosco ist im Hafen von Malta mit einer den Türken abgejagten Galeere eingelaufen, um, wie er dem Gouverneur berichtet, die aus Türken, Griechen und Mohren bestehende Mannschaft in Malta als Sclaven zu verkaufen. Der Gouverneur beruft sich inbetreff des Türkenverkaufs auf seine, gegen den Sohn des Grossherrn, eingegangenen Verpflichtungen. Wenn's sonst nichts ist — lacht ihm der spanische Sclavenhandler ins Gesicht — lass den Grossherrn Grossherrn seyn; behalte Dein Gold; fürs Weitere lass mich und seine katholische Majestät, den König von Spanien sorgen. Wir hauen Dir die Türken sammt Malta in die Pfanne zu einem Reis à la Malte. „Wenn das ist" — fällt Gouverneur mit Topp und Handschlag bei — „so verkaufe Deine Türken. Nun geh und stelle sie sogleich zur Schau". Von Rechts- und Staatswegen, laut Vorschrift und Gebot der Fürsten- und Staatenbibel, des 'Principe' von Macchiavell.

Der Zwischenfall kommt dem Barabas so erwünscht wie ein Sack voll spanischer Doppel-Ducados. Er begrüsst auch del Bosco's Sclavenmarkt mit dem Freudenruf, „O hermoso placer!" Planend über die Höllenmaschine seiner ihm und dem an ihm verübten Raub ebenbürtigen Rache, hat schon unter den zum Verkauf ausgestellten Türken, Griechen und Mohren sein Satansauge das geeignete Werkzeug, den ihm von der Hölle vorbestimmten Gehülfen herausgefunden.

Nun erst rührt Barabas selbst die Markttrommel, aber inwendig. Die Monolog-Trommel, von den zwei Klöppeln, dem Juden- und dem Macchiavelli-Klöppel, tüchtig bearbeitet.[2]) Die

1) Barab.

> Nun, Phöbus, schliess des Tages Augen auf,
> Und statt der Raben, weck' die Morgenlerche,
> Dass ich mit ihr mag in den Lüften schweben,
> Singend, wie über ihren Jungen sie, ob diesen:
> Hermoso parecer de los dineros!
> (O schöner Freudenanblick holden Geldes.)

In unserm Text lautet der spanische Vers:

> Hermoso placer de los deneros.

1) „Barab.

> Den Christen trotz, den Schweine essenden,
> Der nie beschnitt'nen, schnöden Nation . . .

Monologe sind Barabas' Hauptstärke. Alle nasenlag schlägt er sein monologisches Pfauenrad. Er betet seine Monologe ab, wie vom Teufel geweihte Rosenkränze, wie höllische Vaterunser — wie sein — dem Athanasischen Symbolum zum Hohn, — sein satanisches Symbolum. Nicht zu gedenken des Abscheu's, den die Poesie, voraus die tragische, für das Waschen solcher schmutzigen Seelenwäsche hat; zumal in Monologen. Ja den grössten Abscheu und Ekel empfindet die dramatische Poesie grade an dem Waschen der schmutzigen Seelewäsche en famille, au sein de la famille, als schmutzige Bühnenwäsche in der Familien-Beuche, im Waschtrog der Selbstbekenntnisse, der Selbstgespräche. Und giebt es denn auch unreinere Motive, schmutzigere Gesinnungs-Wäsche, als Barabas' Monologe waschen? Bestialische Rachewuth aus Geldgier, aus geschädigtem Eigennutz und Geldwucher, gereizt bis zu geifergiftigen, die Bevölkerungen von Stadt und Umgegend zerfleischenden Wolfstollwuth-Bissen? In solchem Geifer eingeweichte und eingelaugte Monologen-Wäsche! Besudelt

---

Bin ich so reich nun wieder, als ich war.
Sie hofften, dass mein Kind nun Nonne sey,
Doch sie ist heim und ich erkauft' ein Haus,
So gross und schön als das des Gouverneurs"

wirbeln die zwei Trommelstöcke durcheinander. Abigail ist nun wieder Exnonne, und in ihres Vaters Hause als getaufte Jüdin, oder ungetaufte Exnonne? Der Juden- wie der Macchiavelli-Schlägel schlägeln sich was Gehöriges zu, was nicht gehauen und nicht gestochen. Genug, Abigail ist wiederum in Vaters Hause, einem Prachtbau, einem Palast, den er mittlerweile erworben, so gross und schön wie der des Gouverneurs, und der auch nicht verfehlen kann, diesem und seinen Rittern in die Augen zu stechen und dem frechprunkenden Juden auch sein neues goldnes Fell über die Ohren abzustreifen, mit Macchiavell's Lohgerbermesser. Handelt so ein gescheidter Jude? Ein Jude vollends, der in Florenz, Macchiavelli's hoher Schule, seine Studien gemacht? „In Florenz lernt' ich meine Hände küssen, die Schultern zucken, nennen sie mich Hund. Und tief wie ein Barfüssermönch mich bücken" u. s. w.*) Juden-Klöppel, Machiavelli-Klöppel — pergunt pugnantia secum frontibus adversis componere. Was ist auch Anderes von solchen zwei hölzernen Wirbelköpfen zu erwarten?!

---

*) I learn'd in Florence how to kiss my hand,
Heave up my shoulders, when they call me dog
And duck as low as any bare-foot friar . . .

von dem Seelenblutschmutz eines jüdischen Macchiavelli-Staatshämorrhoidarius, krankend an der Ader blutgetünchten Wuchers Eine dramatische Figur, die an so ekelhafter Gesinnungskrankheit siecht, ein von der Geldgeiz-Seuche zerfressener Jude, dessen Grundsätze ein räudiger Seelenaussatz sind, eine unheilbare weisse und gelbe Lepra, eine Silber- und Gold-Psoriasis, ein solcher Jude darf als dramatische Figur, wenn überhaupt ein derartiger Held aus höheren Culturgründen zulässig — darf schlechterdings nicht die Spitallappen seiner innern Schwäre in Monologen ausbreiten, schlechterdings nicht! Wie hütet sich Shylock vor solchem Aushängen der Verbandtücher und Linnen seiner Seelengeschwüre auf dem Galgenstrick von Selbstbekenntnissen in Monologen! Shylock geht jedem Monolog ängstlich aus dem Wege, Shylock ist auch ein Scheu-Monolog. Er perhorrescirt ihn cane pejus et angue! Ihr Shakspeare-Fach-Gelehrten, Ihr Shakspeare-Fach-Kritiker! Ihr bedünkt Euch, dem Dichter des Shylock die Hand- und Kunstgriffe abgeguckt zu haben. O, Er wird Euch des öftern noch zeigen, dass Eure Shakspeare-Katheder, Eure Shakspeare-Lehrstühle weniger den Orakelstühlen, als den Schülerbänkchen oder Stühlchen gleichen, worauf unter Umständen auch ein Shakspeare-Professor sitzen und gravitätisch Vorträge halten kann, mit papiernen, aus den Blättern seines Collegienheftes gedrehten Ohren!

Dem Monolog des Juden von Malta kommt Lodovico, der Sohn des Gouverneurs, in die Quere. Er will dem Juden betreffs der schönen Abigail auf den Zahn fühlen, nach welcher ihm der seinige wässert. Schon hat auch Barabas den Lodovico auf das Rohr genommen, „den ich um seines guten Vaters willen liebe“ [1]); seinem Monolog in einer Abseits-Parenthese den Selbstbekenntniss-Zug anschnörkelnd: „Nun will ich zeigen, dass ich Schlange mehr Als Taube bin, das heisst, mehr Schurk' als Narr“. [2]) Zuweilen scheint er Beides. Bald spricht er wie ein Schurke und handelt wie ein Narr, bald umgekehrt. Es begegnet

1) One that I love for his good fathers sake.

2) Im Text sagt der Barbaras in guter schlichter Kernprosa:
Barab. (aside). Now will I shew myself to have more of the serpent than the dove; that is, more knave than fool.

ihm sogar, dass er wie ein Schurk und Narr zugleich spricht und handelt. Lodowick, Lodovico oder Lodovigo fragt den Juden: „Kannst Du mir zu einem Demant helfen?“ Barabas: „Euer Vater, Herr, hat meine Diamanten; doch einer blieb mir, der Euch recht seyn wird: (beiseit) Es ist meine Tochter, doch eh er sie kriegt, Will ich sie auf dem Scheiterhaufen opfern. Ich habe das Gift der Stadt für ihn und den weissen Aussatz“ — die letzte Zeile lässt ihm sein Uebersetzer, Ed. v. Bülow, in Prosa aufgelöst, als Gifttropfen von der Zunge in Parenthese träufeln, da doch im Original der Gifttropfen in anderthalb regelrechten Blankversen [1]) dem Juden von der Zungenspitze trieft.

Der Jude einigt sich mit dem Junker inbetreff des „Diamanten“, natürlich und selbstverständlich abwechselnd zwischen „leise“ und „laut“, die sich, wie die zwei Teufelchen im Kapuzinersack, wieder katzbalgen, wobei das Leise-Teufelchen dem Laut-Teufelchen die schallendsten Ohrfeigen giebt, nur für Lodovico's hörnerne Ohren unvernehmbar, wie seine Hornhaut die Kralle nicht spürt, die ihm durch des Juden „Laut“ mit der Katzenpfote so fleischend ins Gesicht schlägt. Jude, Dein Nam' ist hirnloser Macchiavell; Macchiavell Dein Nam' ist blödsinniger Jude! Lodovico klettet sich, in Aussicht auf den Diamanten, Abigail, an den Juden und begleitet ihn auf den Sclavenmarkt. In einer Scene wie die Sclaven-Musterung ist Barabas, obschon als Teufel, der in seinem Höllenkothe siedet, ein Koloss, der kaum im höllischen Schmorkessel Platz hat, inbezug auf Witz und Humor doch nur ein gläsernes cartesianisches Teufelchen oder Galgenmännlein, ein hohles Dämonchen, wie sein titanischer Schöpfer Christopher Marlowe. Der Jude hat mit untrüglichem Kennerblick und Griff seinen Diamanten in dem Sclaven Ithamore für hundert Kronen errungen, der unter Brüdern, wie Barabas und Ithamore, ebensoviele Königs-, will sagen macchiavellische 'Principe'-Kronen werth ist.

Nun erscheint auch Junker Mathias, Abigail's erklärter Liebhaber, mit seiner Mutter auf dem Sclavenmarkt, angeblich

---

1) I ha' the poison of the city for him
And the white leprosy.

Der Jude bekennt sich selbst zu unsrer Diagnose seiner einen Hautkrankheit, die er mit der Haut zu Markte trägt.

wegen Sclavenkaufs, im Grunde aber als Hampelmann des Dichters, dem Barabas zu Passe, der den lieben Schwiegersohn in spe zu sich in sein Haus bittet, wo ihm der Hampelmann am Schnürchen seines Racheplanes baumeln soll. Mit seinem Leib- und Seelen-Sclaven Ithamore auf dem Heimweg begriffen, fühlt das jüdische Ungeheuer dem muselmännischen Scheusal sofort auf den Giftzahn, innig erfreut, dass dieser zugleich ein höllischer Reisszahn, und dass die Giftblase darin vom Umfang seines Herzbeutels ist. Welches rührende, gegenseitige Herzensausschütten auch! Welches curriculum vitae, das Einer in des Andern Busen ausgiesst, wie der Zuchthaussträfling den Latrinen-Eimer in der Senkgrube mütterlichen Busen entleert[1]), oder wie

---

1) Barab.

„Was mich betrifft, ich gehe nächtlich um,
Und tödte Kranke, die am Wege stöhnen;
Zuweilen geh' ich und vergifte Blumen.
— — — — — — — —
In meiner Jugend lernt' ich Medicin,
Und prakticirt' erst in Italien;
Da ward die Priesterschaft durch Leichen reich
Und Todtengräber hatten stets zu thun . . .
Nach diesem ward ich ein Ingenieur,
Und in den Kriegen Frankreichs mit den Deutschen,
Angeblich Carln dem Fünften beizustehen,
Erschlug ich Freund und Feind durch meine List.
Nach diesem dann war ich ein Wucherer,
Und mit Erpressen, Täuschen, Hintergehen . . .
Füllt' ich die Kerker nun mit Bankrotteuren,
Und legte Spittel an von jungen Waisen
— — — — — — — —
Doch sieh, wie ich desshalb gesegnet bin:
Ich habe Geld genug die Stadt zu kaufen".

Das Prachtstück von Gründer, das in unsern Tagen der Barabas hätte liefern können!

„Erzähle nun" — fordert der Gebieter seinen eben erworbenen Herzensbruder und Sclaven auf — „Erzähle nun, wie Du Deine Zeit vollbracht?"

Ithamore.

„An Christendörfer Feuer legend, Meister . . .
Dereinst war ich in einem Gasthof Stallknecht,
Und pflegte da mich heimlich Nachts zu schleichen
Zu Fremden, die im Bett' ich mordete.

der Kammerjäger einen mit Schweinefett durchtränkten Arsenik-Bolus in die Ratten-Kloake schiebt, die ihn gierig, wie einen Leckerbissen, einschlürft.

Vor Barabas Hausthür stellt sich Lodovico wieder ein, erpicht auf den bewussten Diamanten, der den Sohn des Gouverneurs alsbald auch, in der vom Juden herbeigerufenen Tochter, umfunkelt. Dieser empfiehlt dem Töchterchen „so artig“ gegen den vornehmen Junker zu seyn, „als sie immer fähig ist.“ „Wenn Du nur Deine Jungferschaft behältst“, selbstredend mit „Lauts“ und „Beiseits“, die sich vorne den Judaskuss geben, und hinten die Messer in die Rücken stossen. Abigailchen fügt sich, mit zagem, schüchternem Zuflüstern: „O Vater, Don Mathias ist mein Lieb“, in kindlichem Gehorsam, und geht mit Lodovico ins Haus. Barabas murmelt ihnen den Segen nach: „So wahr der Himmel Manna regnete den Juden, stirbt Don Mathias und Er!“ Und kitzelt diesem schon, der sein Schätzchen besuchen kommt, mit der Meldung, dass eben jetzt Lodovico sich bei Abigail eingeschlichen, den kampffertigen Eifersuchtskamm so straff empor, dass Don Mathias, so wie er Lodovico Hand in Hand mit Abi-

---

'Mal in Jerusalem, wo Pilger knieten,
Verstreut ich Pulver auf die Marmorplatten
Und das entzündet' ihre Knie so sehr,
Dass ich was lacht', als ich die Krüppel sah,
Zur Christenheit zurück auf Stelzen humpeln.

Barab.

Nun, das ist etwas: sieh mich immer an
Wie Deinen Bruder, wir sind beide Schurken:
Verschnitten Beid' und hassen Christen Beide.“

Zwei Herzen und Ein Schlag von Höllenhunden', dass neben ihnen der Cerberus wie ein frommer Einsiedler erscheint; dass bei ihrem Anblick das Schlangenhaar der Furien sich vor Entsetzen bäumt; und die Furien neben ihnen drei Höllenmärtyrer scheinen, um deren Häupter sich die Vipern als Heiligenschein ringeln. Die Scheusslichkeit der Beiden, des Barabas und Ithamore, brennt alle Teufel weiss, löscht das Feuer der Hölle, sie verdunkelnd, aus, und spricht die Verdammten mit Satan an der Spitze, durch tausendfache Uebersatanisirung des Satans, selig. Zum Glück für die Hölle sind solche zwei Scheusäler psychologisch, anthropologisch, dämonologisch und logisch unmöglich; wie erst poetisch unmöglich! Hirngespinnste, Ausgeburten eines im tragischen Wahnsinnsfieber delirirenden Dichter-Riesen.

gail aus dem Hause treten sieht, den Kampf, dem Schwiegervater zuliebe; vertagt, den Hahnenkamm zusammenfaltet und vorläufig davonrennt: „Gut, mag seyn, zu einer andern Zeit". Nun jückt Barabas dem Lodovico mit der Versicherung, Er sey Abigail's Herzzipfelchen, den Kitzel nach ihrem Besitz so stramm und steif, dass Lodovico stante pede um sie wirbt, und auch die Zustimmung vom Juden erhält, vorbehaltlich, wie sich von selbst versteht, der „Lauts" und der „Beiseits", die das arme, geängstigte Mädchenherz wie einen Wurm an der Nadel sich krümmen und winden und doch zuletzt sich ducken und schmiegen machen. [1])

Inzwischen ist dem Don Mathias der Hahnenkamm wieder gestiegen, „der stolz sich wie der Regenbogen bäumt", wie Ulyss in Shakspeare's Troilus und Cressida von einem solchen Kamm hyperbolisirt — und steht nun, Don Mathias nämlich, mit seinem derart gereckten, schlagfertigen Hahnenkamm vor Lodovico, der nun den seinigen glatt und vor Don Mathias' gebäumtem Regenbogen die Segel streicht. Dieser mit Mathias dem Lodovico auf dem Fuss nach. Abigail, in Thränen schwimmend, auf Befehl des Vater von Ithamore heimgeführt ins Haus. Ithamore's sehnsüchtiges Verlangen: „O Meister, hätt' ich doch die Hand im Spiele!" vom Meister sofort gestillt durch eine gefälschte Herausforderung von Lodovico an Don Mathias, die Ithamore Letzterem zustellen soll. Diese Fussangeln legt der Jude-Macchiavell am Ausgange des zweiten, und an der Schwelle des dritten Acts. Ob das Cartell-Plänchen eben so dramatisch fein, als abgefeimt und verrucht gezettelt ist, wird der dritte Act lehren. Halsbrecherisch ist das Plänchen jedenfalls, für Wen halsbrecherisch? Für die beiden Nebenbuhler? Für das Plänchen selbst? Alle

---

1) Abig. Mit Lodovico werde ich verlobt?
Barab. (beiseit)
'S ist keine Sünde Christen zu betrügen:
Denn sie befolgen selber das Princip,
Man brauche Ketzern nicht sein Wort zu halten;
Doch Alle, die nicht Juden sind, sind Ketzer,
Das folgt recht; darum, Tochter, fürchte nichts.

Die Folgerung ist bündig und schlussgerecht, wie vom Teufel nicht anders zu erwarten, den Dante bekanntlich als 'grossen Logiker', „gran Logico" preist. „Laut" erfreut gran Logico den Gouverneurs-Sohn mit der Kunde: „Ich habe sie gebeten, sie giebt nach".

diese Eventualitätsfragen hat der dritte Act, mit so vielem Andern noch, auf seine Kappe zu nehmen.

In sein Harpyen-Hachée, um den haut gout des Greuelstinktopfs noch fauliger zu würzen, mischt der dritte Act vorab die crassesten Bordellmotive, von der atellanisch-altitalienischen Komödie auf die altenglische Bühne vererbt cum beneficio inventarii, in Marlowe's Judentragödie durch Massenmorde und die undenkbar grässlichsten, wie das Gespenst Empusa Herz und Gehirn ausschlürfenden Schand- und Greulthaten tragisch verscheusslicht; und doch auch diese von allen neun Musenschwestern bespienen lupanarischen Scheul- und Greul-Motive durch den Dichter von „Maass für Maass" und den Mitarbeiter am „Perikles" zu poetischer Sühne gebracht.[1]) Schon in der ersten Scene des dritten Acts wirft Pilia Borsa, zu deutsch Beutelschneider, seiner H—, der Lustdirne Bellamira, einen dem Juden Barabas ge-

1) Berührungspunkte zwischen Shakspeare's Shylock und Marlowe's Jew of Malta sind mehr oder weniger von den Auslegern, von Collier, Dyce u. A., theils zugestanden, theils urgirt worden; Letzteres von Else z. B. in seiner schätzenswerthen Abhandlung „Zum Kaufmann von Venedig" (Jahrb. d. D. Sh. Geh. Jahrg. VI. S. 133 f.). Waldron's Ausgabe von Ben Jonson's Sad Shepherd*) theilt im Anfange eine ganze Sammlung von Parallelstellen aus dem Jew f. M. und Merch. of V. mit, denen Else noch einige, als kleinen Appendix, annestelt. Solche Nachweise streifen indess immer nur an die Oberfläche der Beziehungen. Hauptmoment bei Shakspeare- und Marlowe-Studien bleibt: nicht das Entlehnen einzelner, äusserlicher Züge und Redeweisen; sondern das Erforschen der Klippen, Untiefen, Strudel und Sandbänke in Marlowe's Jew of Malta, die der Schöpfer des Kaufmann v. Ven. so glücklich vermied und umschiffte. Wie in der Durchführung des Gedankenthemas, so ist der Kaufm. v. Ven. auch in Rücksicht auf dramatische Technik, auf Bau und Kunstform gleichsam das Berichtigungs- und Vollendungsdrama zum Juden von Malta. Diese Vollendung kennzeichnet im Kaufm. v. V., wie in Sh's sämmtlichen, sey es aus alten Stücken umgeformten, oder freigestalteten Bühnenschöpfungen, kennzeichnet eine kunstvolle Gliederung aller plastischen wie gedanklichen Motive um einen architektonischen Mittelpunkt, wovon das vorshakspea-

*) Mit vollem Titel: 'The sad sepherd or a tale of Robin Hood, a fragment written by Ben Jonson, with a continuation, Notes and an Appendix. Lond. 1783 8⁰. In seiner Ausgabe von B. Jonson's Works, bemerkt Gifford bezüglich dieser 'Continuation': „The effect, though bold, was laudable to his (F. G. Waldrons) talents and ingenuity".

aubten Geldsack zu. Vor dem eintretenden Ithamore vertecken sie schnell den Raub und eilen mit ihm davon. Ithanore Feuer und Flamme für die Lustdirne: „Nun wollt' ich loch gleich hundert von des Juden Kronen geben, wenn ich olch eine Concubine hätte". Die zweite Scene macht mit den wei, durch des Juden gefälschtes Cartell zusammengehetzten Nebenbuhlern, Lodovico und Don Mathias, so wenig Federesens, dass sie gleich beim ersten Gang und Anlauf einander lie Hälse brechen, angesichts des oben erschienenen Barabas, der ja in seinem fabricirten Cartell Beider gegenseitige Abkehlung vorgesehen, und sich nun von oben herab die Hände vor Vergnügen reibt: dass er den Ausgang so aufs Tüpfelchen abgekartet und berechnet hatte. Konnte nicht Lodovico, auf dessen Ermordung, des einzigen Sohnes seines Todfeindes und Beraubers, Barabas es doch zunächst absehen musste — konnte Lodovico nicht möglicherweise den Mathias todtstechen und als Sieger aus dem Zweikampf hervorgehen? Dank dem unentrinnbaren Schicksalsschluss von Barabas' gefälschtem Cartell schlug dies mit Einer Klappe gleich beide Fliegen todt; die Jammerklage ungerechnet, die Lodovico's Vater, Gouverneur Fernez oder Farnese, an der Leiche seines, und Don Mathias' Mutter, Katherine, an der ihres Sohnes anstimmen, eine Wehklage, die Leser und Zuschauer inbetracht der Kläglichkeit

---

rische Drama*), dessen Grundgebrechen eben in der Mittelpunktlosigkeit, in der Zerfahrenheit, in dem durchgängigen Mangel an dramatischer Kunstumsicht und Kunsttechnik besteht, kaum eine Ahnung hatte. Ist doch dieser tiefste Wesensunterschied zwischen Shakspeare-Stücken und deren Vorstücken noch heutigen Tages nicht in die Halbköpfe der englischen Dramaturgen hineinzubringen! Und hat es doch den trübseligen Anschein fast, als schlüge die neuere deutsche Shakspearekritik wieder zurück in diesen halbköpfigen englischen Kunstempirismus, der die Annahme eines das ganze Kunstwerk beseelenden Absichtsgedankens in Shakspeare's Stücken, eines alle Theile harmonisch verknüpfenden Gedankenmittelpunkts höhnisch begrinst! Traun, ein betrachtenswerthes Cabinetsseitenstück, zu dem Menschengesicht, dem vor seiner Gottähnlichkeit bange wird, das affenatavitische Gesicht eines mikro- oder hemicephalen Shakspeare-Gelehrten, dem vor seiner Menschenähnlichkeit bange wird!

---

*) Den Juden von Malta nicht ausgeschlossen, von dem selbst Collier sagt: „The whole structure of the tragedy is confused" (III. p. 138.)

beider Rivalen-Schelme, nicht mehr rührt und erregt, als die zwei mit Einer Klappe todtgeschlagenen Fliegen die Klatsche. Ithamore, der als des Juden Höllenrabe die Scene von der Vogelperspective betrachtet und bekrächzt, bewundert zumeist, wie Alles so schön, dank der Klappe, klappt.[1])

Wirksamer und des grossen Christoph würdiger ist die folgende Scene zwischen Ithamore und Abigail, die den Satansknecht dabei betrifft, wie er über den Vorfall sich die Haut volllacht. Auf ihre verblüffte Frage giebt er frischweg einen so vergnüglich lakonisch infernalischen Bescheid, dass in dem Mädchen eine plötzliche Gemüthswandelung und Entschlossenheit eintritt, eine innere Peripetie, wie bei Julia, nachdem sie durch die Amme Romeo's Verbannung und durch ihren Vater ihre bevorstehende Vermählung mit Graf Paris erfahren. Gelassen ersucht sie den Ithamore ihr einen Jacobiner-Mönch aus dem Nonnenkloster zu entbieten; sagt sich in einem kurzen, der Situation leider nicht gewachsenen Monolog von ihrem „grausamen Vater", dem „harten Barabas" los, der seiner Rache auch ihren Herzgeliebten, den unschuldigen Don Mathias, geschlachtet, und wendet sich an den inzwischen erschienenen Mönch, denselben, der ihre Entlassung aus dem Nonnenkloster erwirkt, mit der flehentlichen Bitte, ihr nun für Zeitlebens eine Aufnahme in die heilige Schwesterschaft — zu vermitteln.[2]) Wie der Dichter des Kaufmann von Venedig Jessica's Lossagung vom Vater und Bekehrung, im Geiste des Lustspiels, von dem confessionell lebens- und naturfeindlichen und, letzten Endes, nur den Pfaffen zugutekommenden Weltentsagungsmotiv befreite und in das gott- und menschenwohlgefällige Motiv ehelicher Liebesbeglückung um-

1) So neatly plotted, and so well perform'd . . .
„So nett erdacht, und so wohl ausgeführt".

2) Mönch. Damals gefiel Dir nicht das heil'ge Leben.
Abigail.
Ich dachte damals fehl und unbestärkt
Und hing der Eitelkeit der Welt noch an.
Jetzt hat Erfahrung mich mit Gram erkauft,
Gelehrt, der Dinge Unterschied zu sehen,
Zu lange schon hat meine sünd'ge Seele
In falsches Glaubens Labyrinth geweilt,
Fern von dem Sohn, der ew'ges Leben giebt.

chuf — auf diese von Kunst und Natur gleich feierlich gesegnete und geheiligte Umdichtung durch den grössten der dramatischen Poeten, Staatsweisen und Naturphilosophen braucht hier nur hingedeutet zu werden. Hat dieser grösste kunstpoetische Lebens-, Staats- und Natur-Weise nicht selbst seine durch Art und Beruf confessionell gestimmten und geweihten Figuren, wie den Bruder Lorenzo in Rom. und Jul. und die Klosterjungfrau Isabella in „Maass für Maass", den Klostermönch die kirchlichen Gnadenmittel zum Vortheil und zur Förderung des beseligendsten der Herzenstriebe, reiner Liebestreue, und des höchsten und heiligsten Natur- und Gesellschaftszweckes, des ehelichen Liebesglückes, spenden lassen? Die Klosterjungfrau Isabella nicht in der Vermählung mit dem Herzog, dem ihrer einzig Würdigen, mit ihrem die in Schmutz und Verwilderung versunkene Staatsgesellschaft in der Mönchsmaske läuternden Sühnegenossen, nicht in dieser fast symbolischen Vermählung weltlichen und geistlichen Berufes, jene Klosterjungfrau nicht in sich selbst die letztgültige Umläuterung und Standeserhöhung gleichsam feiern lassen? Die Erhöhung aus dem geistlichen Stande zu dem einzig heiligen Stand, zu dem von Vernunft, Sitte und freier Herzensneigung eingesegneten Ehestande? Ha all der einfach göttlichen Natur- und Kunstoffenbarungen, der offenen, und doch von den Besten nur geahnten Lebens-, Vernunft- und Herzensgeheimnisse, die uns der grösste Kunst- und Naturweise noch entschleiern und erschliessen wird!

Doch vor der Hand des grossen Vollenders und Erfüllers Marlowe-Studien geprüft und gewürdigt!

Das Judenmädchen Abigail, die hehre Märtyrerheldin einer ausschliesslichen Juden-Greueltragödie; Abigail, in ihrer heiligen Abtrünnigkeit von einem Höllen-Auswurf-Vater nicht das Vorbild, sondern nur die niedrigere Vorstufe und Entwickelungsform zur Jessica und deren lustspielheiterer Abtrünnigkeit von einem naturwahrer und menschlicher gehaltenen, und dadurch eben in seinen Rachegefühlen um so dämonischer erscheinenden Vater, dem nur episodisch das herrlichste der Volllichtgemälde verdüsternden tragikomischen Schatten — Abigail, zugleich der einzig poetisch-ideale Lichtpunkt in der grausig ekelhaften Höllenspuktragödie und einzige Ehrenretterin des Dichters

Marlowe, Abigail folgt dem Mönch ins Nonnenkloster mit dem Gelübde ewiger Weltentsagung und dem kindlich frommen Vorsatze, niemals ihren Vater zu verrathen.[1])

Was für frischen Höllensud braut nun Vater Barabas mit seinen Teufelsküchenjungen, Ithamore, nachdem er aus Abigail's Brief ihr abgelegtes Klostergelübde erfahren? Erst schüttet Barabas einen Hexenkessel voll Hekateflüchen über seine abgefallene Tochter aus. Dann lässt er von Ithamore einen Topf voll Reis, den Urahn des Reis à la Malte, der am Feuer zur Abendmahlzeit kocht, herbeiholen, wirft ein kostbar „Pulver", das er einst von einem Italiener gekauft, hinein, welches die Wirkung hat, dass, wer davon genossen, alle Viere, aber erst nach vierzig Stunden, von sich streckt, und beauftragt den Ithamore, das leckere, von ihm mit Macchiavelli's freudigsten Segensprüchen benedeite Gericht[2]) als Almosenspende ins Nonnenkloster zu tragen. Die Reisspeise, vor Allem der Tochter als väterliches missile und Leibgericht zugedacht, wirkt erst nach vierzig Stunden, erst in der Schlussscene des Acts, allwo die ganze um den Reisnapf, wie die schwarzen Fliegen, dicht gescharte Klostergemeinde, Nonnen und Mönche, von der Aebtissin bis zur Pförtnerin, wie die Fliegen um die Schale Fliegenwasser, daliegen werden, und sich nicht rippeln und nicht regen. Einstweilen treibt Prinz Selim Calymath's Basso (Pascha) den fälligen Tribut vom Gou-

1) Abig.

— — — — O, Barabas!
Obschon Du es wohl kaum verdienst,
Soll diese Lippe niemals Dich verrathen.

2) Barab.

Lass mich es schütteln, Ithamore, erst.
So tödtlich sey es ihr als wie der Trank,
An dem der grosse Alexander starb,
Und wirke es an ihr wie Borgia's Wein,
Womit der Papst, sein Vater, ward vergiftet.
Das Blut der Hydra und der Lerna Gift,
Der Bilse Saft und des Kocytus Hauch,
Und alle Gifte aus dem stygischen Pfuhl,
Brecht aus dem feurigen Reiche und herein
Speit Eure Säfte und vergiftet sie,
Die, wie der Böse, so vom Vater liess.

verneur ein, der aber dem Basso seinen Hobel zum Ausblasen darreicht, in der Zuversicht auf des Königs von Spanien katholischer Majestät, vom Sclavenschiffs-Capitän Martin del Bosco ihm verheissene starke Hand. Hierauf stellt Basso dem Gouverneur und dessen Malteser-Rittern Selim Calymath's Hobel von Stückmetall zum Ausblasen in Aussicht, ganze Batterien-Parke, vollgeladen mit erzenen Kugeln, dass Malta „umgekehrt zur Wildniss" und zu Einem Riz à la Malte angerührt werden soll, worin die erzenen Kugeln, als Kirschen, die Batterien als ausgeblasene Hobel stecken werden und das Ganze in einer Kirschsauce von Malteser Blut schwimmen soll![1])

Die fünf Minuten, die am Schluss des dritten Acts noch zu den vierzig Stunden fehlen, mit deren Ablauf erst die Wirkung der vergifteten Reis à la Malte-Schüssel sich einstellt, benutzen die Mönche, um den an Vergiftungskolikkrämpfen, mit der Aebtissin an der Spitze, bereits daliegenden Nonnen die letzte Beichte und Oelung zu administriren, behufs deren Empfang auch schon Abigail sterbend herbeiwankt, von dem Schuldgeheimniss ihres Vaters, wie von einer Todsünde auf dem Gewissen, so gefoltert, dass sie, ihrem Vorsatze, den Vater nie zu verrathen, entgegen, dessen an Lodovico und Don Mathias verübtes Verbrechen beichtet und stirbt.[2])

Da steht er nun zwischen den Thürpfosten des Vierten

---

1) Bass.
And with brass bullets batter down your tower,
And turn proud Malta to a wilderness . . .

1) Abig.
Tod greift mir an das Herz: ach, lieber Mönch,
Bekehre meinen Vater und errett' ihn.
Sey Zeuge mir, dass ich als Christin sterbe.
(stirbt.)

2. Mönch.
Ja, und als Jungfrau gar, das ärgert mich.
(Der erste Mönch kommt wieder.)

1. Mönch.
O Bruder, alle todt!
Sämmtliche Nonnen, lass sie uns begraben.

2. Mönch.
Begraben wir erst die; dann geh mit mir
Und hilf mir Wehe auf die Juden schreien.

Und das unter dem Siegel der Todesbeichte ihm anvertraute Geheimniss

Acts, wie eingerahmt innerhalb seiner Galgen-Triumphpforte ein Cesare Borgia-Barabas, wonnelauschend den ihm sonst verhassten Glockenklängen [1]), welche den Tod der von ihm durch Giftmassenmord hingerafften Klosternonnen feierlich verkünden. Ein Weilchen, und die zwei Mönche, der Jacobinermönch, Friar Jacomo, und der Bernhardiner, Friar Bernardine, sind schon bei der Arbeit und ziehen ihm Geldrollen wie die Würmer aus der kolossalen, in der Geschichte des englischen Theaters rothangestrichenen Nase [2]), von Gestalt eines riesigen Geldauspumpungsstämpels oder Blutaussaugerüssels. Die zwei Mönche kitzeln ihm geprägtes und ungeprägtes Gold aus dem Goldmacher-Destillir-Kolben vermittelst des Vorhalts seines von der Tochter gebeichteten an Don Matthias und Lodovico begangenen Verbrechens, wie mit einem im Scheiterhaufenfeuer rothgeglühten Haken. In der Angst ob dem verrathenen Geheimniss schwitzt der Jude Verleugnung seines Judenthums, Sündenbekenntniss, und brünstiges Verlangen der Taufe, wie Blut und Wasser, und pfeift dem Bernhardiner und Jacobiner ein so süss Lied von seinen Weinkellern, Kornböden, Kisten voll Gold, in Barren und gemünzt, von seinem erst gestern wiedereingelaufenen, mit Schätzen aus allen Welttheilen befrachteten Schiffen — Ophir- und Golkonda-Schätze, die er sämmtlich an ein „geistlich Haus“ vergeben

---

an die grosse Glocke schlagen, die es erbaulich weiter klingt. Der Jude ist wieder ein Nabob, ein Krösus. Das Beichtgeheimniss soll ihm die goldenen Würmer aus der Nase ziehen in majorem Dei gloriam et sanctae Ecclesiae et sanctissimi Macchiavellii.

1) Barab.

> Der Christen Todtenglock ist mir Musik,
> Wie süss das Läuten, dass die Nonnen todt sind,
> Das andrer Zeit wie Klempnerarbeit klingt.
> (That sound at other times like tinker's pans.)

2) „Barabas was originally performed by Alleyn, and the aspect of the Jew was rendered as grotesque and hideous as possible by means of false nose . . . It would seem, indeed, that on our early stage Jews were always furnished with an extra quantity of nose“. Dyce Account etc. p. XX. Dass Marlowe selbst mit einer so abenteuerlichen Nase den Juden von Malta ausgestattet wissen wollte, das bezeugt Ithamore, der ihr alle Nasen lang Ehren und Huldigungen erweist und mit ihr, wie der Herr mit dem Leviathan, spielt.

will, „Werd' ich getauft und kann ich drinnen leben" [1]), in dem geistlichen Hause nämlich; — flötet ein so zaubersüsses, durch die Nase, wie aus der Sirenendoppelflöte, klingendes Lied, dass die beiden Mönche, jeder beeifert, des Juden Vermächtniss seinem Kloster zu sichern, ihn mit den Fäusten einander abkämpfen, sie urplötzlich, von dem jüdischen Heuchelrenegaten, sie zum fanatischen Judenthum bekehrt, ganz erfüllt und entbrannt vom Judenmammongeiste der Geldgier, der Habsucht. „Bringt sie" — schreit Ithamore — „bringt sie auseinander, Meister, bringt sie auseinander." Nun hat Meister Barabas die Mönche bei der Hüfte. Zuerst lockt er mit dem Köder seiner Vermögensstiftung den Bernhardiner in sein Haus, indem er zugleich dem Bruder Jacobiner, für Abigail's Bekehrung, die Anwartschaft insinuirt, und ihn zu sich bestellt. Ithamore brennt schon darauf, den Bernhardiner, der im Hause drin in einem sichern Zimmer untergebracht, „zappeln" zu sehen. [2]) Beide stehen nun am Bette des in der Kutte eingeschlafenen Mönches: „Bar. Komm her, Bursche, den Gürtel weg, mach' eine Schlinge daraus. Erwache, Mönch! — Mönch. Habt Ihr mich zu erdrosseln vor? Itham. Ja, weil Ihr Beichten hört. — Mönch. Was, Ihr wollt mein Leben haben? — Bar. Zieh zu, sag' ich! Du wolltest meine Güter haben. — Itham. — „'S ist gut vollbracht, Herr, nicht ein Druck zu sehn". — Bar. Dann ist es wie es seyn muss. Nimm ihn auf." — Ithamore stellt den Leichnam, an einen Stock gelehnt, aufrecht an die Mauerwand vor dem Haus. „Barab. Wer meinte nicht, dass dieser Mönch noch lebte! Wie hoch ist's in der Nacht, mein Ithamore? — Ith. Es geht auf Eins. Bar. Dann ist der Jacobiner nicht mehr fern." (Barab. und Itham. ab). Der 2. Mönch, der Jacobiner, kommt; erblickt den an die Mauer gelehnten Bernhardiner, hält ihn für lebend, spricht ihn an, und schlägt nach ihm mit dem Stocke, da er keine Antwort erhält; die Leiche fällt zuboden. Barab. und Ithamore, die ihn dabei betreffen, nehmen ihn als den Mörder des

1) All this I'll give to some religious house,
So I may be baptiz'd and live therein.

2) Ith.
Ihr zaudert, Herr, was stehen wir noch an?
Wie sehn' ich mich, dass ich ihn zappeln seh!

Bernhardiners fest, um ihn nächsten Tages vor Gericht zu stellen. Die Ermordung des Bernhardiners hat eine schauerlich naturwahre Färbung, dass sie wohl zu Shakspeare's Marlowe-Studien zählen möchte.

Die folgende Scene spielt wieder in der Behausung der Lustdirne Bellamira, und ihres Zuhalters, Pilia Borsa, der, aller Welt gegenüber ein Eisenfresser, nur für den Juden Barabas ein Goldfresser, aber mit Hülfe von Ithamore's Diebszangen, wie der Prinz von Dänemark die zehn Finger nennt. Auf diese Zangen hin hatte Bellamira den Ithamore in einem durch Pilia Borsa überbrachten Liebesbrief zu sich eingeladen, und geht ihm mit ihren zehn buhlerischen Liebeszänglein so schmeichlerisch um den Bart, dass Ithamore seinen Herrn, den Juden, in einem durch Pilia zugestellten Briefblatte auffordert, ihm augenblicklich dreihundert Kronen zu schicken, so lieb ihm seine Verschwiegenheit ist. „Nun" — ruft die Dirne — „Nun, Ithamore, lieg in meinem Schooss". Pilia Borsa hat von den 300, dem Juden abgeschreckten Kronen 290 verschluckt, und bringt nur zehn. Jetzt stellt Ithamore dem Pilia Borsa einen ersten Wechsel an den Juden auf 500 Kronen aus, nebst Agio von 100 Kronen für den Ueberbringer — „sonst beicht' ich!" Vor dem Beichten hat der Jude eine solche Heidenangst, dass er auch die 500 mit Hängen und Würgen blutet. Als Jude nämlich. Den Cesare Borgia giebt Barabas der Lustdirne und ihren Gesellen durch die Blume eines vergifteten Strausses zu riechen [1]), den er selbst, in der Maske eines fränkischen Lautenschlägers, ihr überreicht, in zwölfter Stunde, da sie durch ihr „Schoosskind", Ithamore, bereits von allen Mordthaten des Juden unterrichtet ist. Der verkappte Lautenschläger muss der Gesellschaft noch Eins aufspielen für zwei Kronen von seinem eigenen Gelde. Ithamore fragt den Fiedler: „Kennst Du nicht einen Juden, Barabas? — Barab. Recht gut, Monsieur, Ihr seyd ja wohl sein Knecht. — Itham. Ich verachte den Lump, sagt ihm das". Barabas-Borgia empfiehlt sich, mit einem verständnissinnigen Abschiedsblick auf den Blumenstrauss. Jetzt springt Ithamore aus Bel-

1) Barab. (beiseit)
Nun hab ich mich gerächt an allen Drei'n,
Denn der Geruch war Tod, der Strauss vergiftet.

lamira's Schooss empor, um persönlich dem Juden weitere 10,000 Kronen, mit dem Messer der Verschwiegenheit an der Gurgel, abzukehlen und das Geld, als Bellamira's Schoosskind, der Dirne in den Schooss zu schütten. Das ist das Ende vom Lautenschlägerliede und vom vierten Act.

Im fünften verschlingt der Borgia den Juden, wie Wahnsinnige ihrem Koth zusprechen. Barabas hatte die Dosis Gift für das Blumenbouquet so ausgeklügelt gegriffen [1]), dass die drei Vergifteten, Dirne Bellamira und ihre zwei Schoosskinder dem Gouverneur von den Mordthaten des Juden gerade noch Anzeige machen konnten. Barabas wird vor Gericht geschleppt. Der Folter entgeht er durch einen Schlaftrunk, der ihm das Ansehen einer regelrechten Leiche giebt. Gleichzeitig wird dem Gouverneur der Tod der Buhldirne und ihres „Kerls" Pilia Borsa, des Türken Ithamore und des Juden gemeldet. Gouverneur befiehlt, des Juden dahergebrachten Leichnam über den Wall zu werfen, den Geiern und wilden Thieren zur Speise. Die Leiche bleibt allein auf der Bühne liegen, und hält auch sofort ihren Rachemonolog, behufs dessen augenblicklicher Umwandlung in lebendige That schon Selim Calymath mit Paschas und sonstigen Türken sich eingestellt. Der wiedererstandene Jude erbietet sich, die Stadt, während die Türken die Mauern berennen, mit einer Schaar ihrer Truppen durch die unterirdischen Kanäle und Kloaken zu überrumpeln und in ihre Hände zu liefern. Die nächste Scene zeigt das Alles schon ins Werk gerichtet. Barabas tritt mit Calymath und Türken als Sieger auf, den Gouverneur und dessen Ritter als Kriegsgefangene im Triumphe daherführend. Calymath ernennt Barabas zum Gouverneur von Malta, begrüsst ihn als „wackern Juden" und „grossen Barabas" [2]), und lässt ihn mit seinem Monolog allein, den selbstredend der Jude erst hält, nachdem er seinen Vorgänger im Amte, den Gouverneur Fernez, sammt Rittern in die Kerker hat werfen lassen. Nun gilt's — so geht der Monolog mit seinem Unterredner zu Rathe — Nun,

1) Barabas.

Nur eine Drachme Pulver mehr, war's gut:
Was war ich doch für ein verdammter Knicker!

2) Cal. Farewell, brave jew, farewell, great Barabas!

wackerer Jude, gilt's, dass der Jude nicht, als Judas seiner selbst dem grossen Barabas ins Genick schlage, sondern diesen als ächter, gescheidter Jude in der durch ungeheuerliche Schandthaten errungenen Macht und Würde befestige und erhalte.[1]) Des Juden Gewissensrath, der Monolog, vergisst nur selber bei diesem Gedankenaustausch mit dem Busenfreunde, dass, nach dramatischen Gesetzen, die poetische Gerechtigkeit dem tragischen Helden-Schurken die Katastrophe als Selbstschuss unter den Fuss geben muss; dass, im vorliegenden Falle, der Judas seiner selbst dem Juden ein Bein stelle; kurz, dass der Schurke an denselben Gliedern heimgesucht werde, womit er gesündigt hat: will sagen, dass der den Bösewicht beherrschenden Trieb, behufs Erreichung seiner Zwecke, Andere ins Verderben zu stürzen, infolge einer nicht von ihm berechneten und in seinen Calcül mit hereingezogenen Geistestrübung oder Geisterverwirrung, dem Sprichwort gemäss: quos Deus perdere vult, dementat, gegen den ränkeschmiedenden Frevler selbst ausschlägt und ihn vernichtet. Diese in der Verruchtheit arbeitende Logik, kraft welcher der Teufel der gran Logico ist, als welchen ihn Dante kennzeichnet, scheint Barabas' Monolog ausseracht zu lassen, wenn er seinen Busenfreund, mit dem er Ein Herz und Eine Seele, vor dem Judas seiner selbst glaubt warnen zu können. Bläst aber der Monolog seinem Alter Ego die Warnung als leibhafter gran Logico ein, so stellt er diesen an den Pranger, da sein insinuirtes entscheidendes Mittel, sich in der Macht zu behaupten, nur die Summe all der verkehrten, hirnverdrehten, zweckwidrigen, monströs geplanten und ausgeführten Schandthaten und Verbrechen zieht, in welchen von Anfang herein und das ganze Stück hindurch der Jude, sich überbietend, schwelgt; dergestalt, dass die logische Folgerichtigkeit nur in einer gesteigerten Zweckwidrigkeit der geplanten Mittel besteht, und dass Israel kaum einen Juden in seinem Schoss hegte, der sich als schlechteren Rächer auswiese, mithin keinen weniger jüdischen Juden in seinen Stamm bergen dürfte, als diesen Barabas, diesen Juden von Malta. Maasslose Rache, die so ungeheuerlich die Geldgier überwuchert, diese er-

1) Und da Dir Ansehn kam durch Unrecht zu,
Erhalt' es Dir durch feste Politik.

stickt und Geschäft und Erwerb in Grund und Boden ruinirt, schon eine so überschwengliche Rache ist an und für sich kein jüdischer Charakterzug, keine jüdische Leidenschaft, und widerstreitet grundinnerlich jeder gesunden Juden-Psychologie, welcher zufolge die stärkste Triebfeder in einer von Geldsucht erglühten Judenseele Vortheilsberechnung ist, die Capital selbst aus der Bosheit, wie Funken aus dem kalten harten Kiesel, schlägt und der die blindeste Rachewuth Zins vom Zins der Zinsen abwerfen muss. Shylock concentrirt seine Rachegier auf dem Einen Todfeind, und schärft das Messer an seinem verbrieften Recht, an dem Gesetze, an der Gerechtigkeit selber, dem „Fundament der Staaten", wie an seiner Sohle, dem Fundament, worauf auch er feststeht. Shylock's Racheplan hat Hand und Fuss. Seine Rache ist der schwarze Punkt gleichsam in der Scheibe seines Geschäftskreises, den er im Vortheil und zü Nutz und Frommen seines Geldhandels unverrückt im Auge behält und behalten muss. Mit dem Pfund Fleisch, das der wucherische Geldschneider, laut Vertrag, dem Opfer seiner Rache dicht am Herzen mit dem geschwungenen Messer auszuschneiden sich anschickt, würde er den besten, einträglichsten Schnitt machen, indem er dadurch den Marktbewerber, seinen Todfeind, der Geld unverzinst ausleiht, und ihn um eine halbe Million geschädigt, aus dem Wege räumt. Gewinnreiche Rache, Rache, die zugleich das glänzendste Geldgeschäft, und noch obenein unter dem Schutze des Gesetzes und der Gerichtsbarkeit abgeschlossen: das ist Juden-, das ist Shylock-Rache, das ist Shylock-Psychologie, vom Volkswitz mit tiefem Instinkt erfasst, vom grossen Shylock-Dichter begutachtet und mit erstaunlicher Kunstwirkung verwerthet. Wogegen die Psychologie des Juden von Malta, dessen abenteuerliche, ins Unbegrenzte hinausschweifende Rachebrunst nur in sein eigenes Fleisch schneidet, das fahle Pferd ist, das von der ersten bis letzten Scene der Satan als gespenstisches Ross, Almgast oder Nachtmar zu Tode jagt, bis es ihm unter dem Leibe berstet. Die Verbrüderung mit dem apokalyptischen Sclaven-Ungeheuer, Ithamore, eine förmliche Teufelsverschreibung, wodurch der Jude planmässig Leib und Seele der Willkür seines ihn noch an grundsätzlicher Schlechtigkeit überbietenden Knechtes anheimstellt; diese an sich schon psychologisch unverantwortliche Werk-

zeugswahl zur Befriedigung seiner stetig vom Hauptziel abschweifenden und nur im Bosheitskitzel ihres Selbstgenusses schwelgenden Rache, dieses an und für sich aberwitzigste Mittel zum Rachezweck, wird an Verkehrtheit, Zweckwidrigkeit, psychologischer Undenkbarkeit von dem Racheplan noch unendlich übertroffen, den jetzt, unmittelbar nach obigem Monolog, der Jude von Malta sich als seinen Katastrophenstrick zurechtdreht. Barabas lässt den Gouverneur Fernez aus dem Kerker vorführen, und erklärt sich seinem gefährlichsten, durch gegenseitigen Verrath ad internecionem verhassten Todfeinde gegenüber bereit, für eine Summe Goldes und mit dem Beding, dass er, Barabas, die Gouverneurstelle behält, erbötig und bereit, das Türkenheer, seinen Freund und Wohlthäter, Selim Calymath, vorauf, in die Luft zu sprengen, und dem Fernez die Stadt und Insel Malta wieder in die Hand zu spielen![1])

---

1) „Barab.

Mein Plan ist so: zu einem grossen Feste
Lass' ich einladen Selim Calymath.
Du musst dabei um auszuführen seyn
Die List, die ich Dir noch mittheilen will,
Die Dir Dein Leben nicht gefährden soll,
Und Malta frei auf ew'ge Zeiten machen".

Wer mit beiden Händen einschlägt, ist natürlich Gouverneur Fernez.

„Fern.

Dann will ich, Barabas, nach Golde gehen
Und es am Abende Dir überbringen".

Fernez geht das Gold holen, Barabas juckt und kitzelt sich wieder mit einem selbstredenden Monolog vor Vergnügen über das profitable Geschäft:

„Barab.

Und so geht wohl von Statten das Geschäft:
So keinen liebend, halt' ich es mit Beiden,
Und ziehe den Gewinn von meiner Schlauheit".

Ganz wie Phädrus' Hund, der das Fleisch aus der Schnautze fallen lässt, um nach dessen Schatten zu schnappen.

„Das ist das Leben, was wir Juden führen." Wir Juden! — Die Juden stossen das räudige Schaf mit dem noch räudigeren Schafskopf aus, der ein so schafsköpfiges Geschäft, und noch dazu mit einem Gegner, wie der Farnese, abschliesst.

Die Minen, die nun Barabas bohrt und gräbt, kreuzen sich wie folgt: Er lässt S. Hoheit, den Prinzen Selim Calymath durch einen Boten zu einem Abschiedsschmaus einladen, womit er den Prinzen, vor dessen Rück-

Das tragische jus talionis, das selbst der grosse Marlowe nur hat läuten, nicht schlagen hören, auch dieses Vergeltungsrecht

---

kehr nach der Türkei, in der Citadelle zu bewirthen beabsichtigt, des Prinzen Krieger sollen in einem weiträumigen Kloster in der Stadt gespeist werden.

Prinz Calymath nimmt die Einladung an. Barabas steht schon „oben", mit dem Hammer eifrig beschäftigt, seine Höllenmaschine instand zu setzen, umschwärmt von seinen Helfershelfern, dem Exgouverneur Fernez und dessen Rittern, die um kein Haar weniger Schurken, als Barabas; lauter Juden von Malta. Fernez bringt dem Juden hunderttausend Pfund. Der Jude musste von Judswegen augenblicklich zugreifen; er aber sagt, als ehrlicher Höllenmaschinist: „behalt' es noch. Denn traue mir nicht, halt' ich Dir nicht Wort", und setzt ihm zur Beglaubigung das Triebwerk seiner Höllenmaschine auseinander:

„Zuerst: sein Kriegsvolk ist vorausgeschickt
Und in dem Kloster, unter welchem hin
Feldstücke hier und da sind aufgestellt,
Bombarden, Tonnen Pulver angefüllt,
Die sich mit einemmal entledigen,
Und ihnen schmettern das Gestein ums Ohr,
Dass füglich keiner leben bleiben kann.
Was Calymath und sein Gefolg angeht,
So machte ich hier einen hübschen Saal
Dess Fussboden, zerschneidet man dies Seil,
Gleich auseinanderfällt, dass ohne Rettung,
In eine tiefe Grube Alles sinkt.
Nimm hier das Messer. Wenn Du siehst er kommt,
Und wohlgemuth mit seinen Paschas sitzt,
So thut man den Signalschuss von den Thürmen,
Dass Du alsdann den Strick zerhauen sollst,
Das Haus anzündend. Sprich, ist das nicht brav?

Fern.
O, ganz vortrefflich! Barabas, dahier,
Ich traue Deinem Wort, nimm hin das Geld.
Barab. Nein, Gouverneur, erst thu' ich Dir genug"...

Für den Fall, dass der poetischen Gerechtigkeit, mit der Barabas unter Einer Decke spielt, ihn auch ums Geld zu prellen belieben sollte, mehr Jude von Malta, als der Jude selbst. Und so kommt's auch! Gouverneur Fernez und seine Ritter haben eine Mine tiefer, als der wackere Minierer, Barabas, gebohrt. Bevor Calymath mit seinen Paschas das Castell betritt, hat ein Ritter das Signal zum Durchhauen des Seils gegeben. Ein Kessel öffnet sich gähnend unter Barabas' Füssen, der schon, wie von der Rotte Abiram, von der Grube verschlungen wird, die er Anderen gegraben:

der tragischen Nemesis wird erst der Dichter von Hamlet, Lear, Macbeth u. s. w. in seine volle Kraft, seine wahre Bedeutung, seine poetischen Ehren einsetzen.

Mittenhinein in die Zaubersphäre der deutschen Faustsage versetzt uns Marlowe's Tragödie,

The tragical History of Doctor Faustus.[1])

War nun von dem 1587, fast gleichzeitig mit Marlowe's

„Barab. Helft, helft mir, Christen, helft!
Fern. Sieh, Calymath, dies war Dir zugedacht.
Calym. Verrath, Verrath! Entfliehet, Paschas, flieht!"

Der Jude schäumt in seinem Kesselgrabe die schwarze Seele aus, frohlokend über seine Schandthaten, und stirbt mit einem letzten Fluch auf der Zunge. Calymath, der sich mit seinen Truppen schleunig aus dieser Mördergrube zurückziehen will, wird von Gouverneur und Rittern festgehalten mit der Schreckenskunde, dass Selim's Kriegsschaar im Kloster in die Luft gesprengt worden, und dass der Prinz selbst, als Unterpfand und Bürgschaft, in Malta bleiben müsse, bis der Sultan, sein Vater, Ersatz für den der Stadt zugefügten Schaden geleistet.

1) 'The Tragicall History of D. Faustus. As it hath bene Acted by the Right Honorable the Earle of Nottingham his servants. Written by Ch. Marlowe. London. Printed by V. S. for Thomas Bushell 1604'.

Dem ersten Vermerk einer Bühnenaufführung begegnen wir in Henslowe's Diary, ed. Coll. p. 42: „30 of September 1594 Pd at Doctor Fostose . . . III[ll] — XII[s]." Hierzu bemerkt Collier (in N. 1) „Doubtless Marlowe's play of the Life and Death of Doctor Faustus, founded upon the old Romance which was first entered on the Stationers' books in 1588, soon after which date the drama we may conjecture was written". Unter 'the old Romance' konnte Collier nur die Reimballade*) verstehen, mit dem Druckbewilligungsdatum vom 28. Febr. 1588—89. Dieselbe Faust-Ballade wahrscheinlich, welche Dyce in seiner Marlowe-Ausgabe (II. p. 157—159) nach einer Copie in der Roxburgh-Collection (Vol. II. 235. Brit. Mus.) mittheilt. Eine deutsche Uebersetzung dieser Ballade gab Ad. Böttger im Anhang zu seiner Uebersetzung von Marlowe's Faust, Leipzig 1857. Dass Collier diese Ballade, und nicht die 'prose History of Doctor Faustus' meinte, folgt aus der beigefügten Jahreszahl 1588, da die prose History, von der noch die Rede seyn wird, ohne Datum erschien. Zu Collier's bezüglicher Stelle in seiner Hist. of Engl. Dram. Poet. 126: „Marlowe's Faustus, in all probability, was written very soon after his Tamburlaine the Great, as in 1588 a ballad of the Life and Death of Doctor Faustus — was licensed to be printed", bemerkt Dyce

---

*) 'A ballad of the Life and Death of Doctor Faustus, the great cungeser'.

Auftreten (1586—87) erschienenen, ältesten, vom deutschen Buchdrucker Johann Spiess (niederd. Speth) in Frankfurt a. M., aus Volkssagen und Erzählungen vom Doctor Faust zusammengestellten und herausgegebenen Volksbuch [1]), war von demselben, vielleicht, wie Alf. v. d. Velde annimmt, durch die englischen Schauspieler (Thom. Pope und George Bryan), die sich von 1585—1587 in Deutschland aufhielten [2]), eine Kunde in England erschollen; hatten gar die genannten als Shakspeare's Collegen berühmten Schauspieler, Pope und Bryan, das deutsche Faustbuch, wie v. d. Velde überzeugungsdurchdrungen behauptet [3]),

(Some Account etc. p. XII.) — „the ballad of Faustus must mean the story of Faustus in verse, — perhaps, that ballad which I have inserted in Vol. II. 157. — When Mr. Collier stated that the old romance of Faustus was entered in the stationers' Books in 1588 (note on Henslowe's Diary p. 42), he meant, I apprehend, the old ballad."

In die Buchhändler-Bücher wurde Faustus eingetragen am 7. Jan. 1600—1. Die früheste Ausgabe ist die oben verzeichnete von 1604, die indess, laut Angabe in Henslowe's Tagebuch, von Aenderungen und Zusätzen strotzt.*) Es ist sonach kein unverfälschter Faust-Text vorhanden, wie er ursprünglich aus Marlowe's Feder kam. Die späteren Quartos von 1616, 1624, 1631, 1663 liefern selbstverständlich noch unreinere Texte, die Ausgabe von 1663 enthält sogar Zusätze aus beziehentlich neuerer Zeit.

1) Abgedr. in Scheible's Kloster II. Zelle 8. S. 931—1072. Bekanntlich hat der Stuttgarter, um die Faustliteratur hochverdiente Buchhändler Scheible jenes erste Faustbuch in der Stadtbibliothek zu Ulm im Jahre 1846 aufgefunden. Im Jahre 1588 wurde das Faustbuch in Reime gebracht (abgedr. in Scheible's „Gesch. v. Faust" in Reimen, nach dem einzigen bekannten Exemplare von 1587 in der K. Bibl. zu Kopenhagen, Stuttgart 1849". Ausserdem abgedruckt in desselben Kloster Bd. IX.). 1599 erschien das umfangreichere, aber auch weitschweifige Widmann'sche Faustbuch (abgedr. Kloster II., S. 272—809). Vgl. Marlowe's Faust u. s. w. übers. und mit Einl. und Anm. versehen von Dr. Alfred v. d. Velde, Gymnasiallehrer in Bunzlau. Breslau 1870**) 8⁰. S. 12.

2) A. Cohn, Shak. in Germ. p. XXVIII.

3) „— Da von einer zwischen 1587 und 1593 erschienenen anderweitigen englischen Uebersetzung des Volksbuchs nichts bekannt ist, so

*) 'Pd unto Thomas Dickers, the 20 of Dec. 1597, for adycyons to Fostus twentie shillings' . . . (Diar. p. 71). 'Lent unto the companye, the 22 of Nov. 1602 to paye unto Wm^{me} Birde and Samwell Rowley, for ther adicyones in Doctor Fostes the some of IIII$^{ll.}$ (p. 228).

**) Marlowe's Todesjahr.

nach England mitgebracht, und dem Marlowe als Grundlage zu seinem Faust unterbreitet, oder aber, was das Wahrscheinlichste

---

werden wir zu dem Schlusse gedrängt, dass Marlowe das Spiess'sche Volksbuch selbst gekannt und aus dem deutschen Originale den Stoff zu seinem Stücke entnommen habe" (a. a. O. S. 25). S. 24 argumentirt er wie folgt: „Was ist also wahrscheinlicher, als dass diese Schauspielergesellschaft das Volksbuch von Faust nach England hinübergebracht und dort verbreitet hat. Allerdings scheint die älteste englische Uebersetzung des Volksbuchs*) von späterem Datum zu seyn, da der Titel auf eine schon verbesserte und vermehrte deutsche Originalausgabe hinweist, vielleicht auf die bei Peter (Lit. der Faustsage, No. 78) angeführte 1589 erschienene „Historie von Dr. Johann Faust, des ausbündigen Zauberers und Schwarzkünstlers teuflischer Verschreibung, unchristlichem Leben und Wandel, seltsamen Abentheuern, auch überaus gräwlichen und erschrecklichen ende. Jetzt aufs newe übersehen und mit vielen Stücken gemehret" — Selbst wenn jene älteste englische Uebersetzung des Volksbuchs auf dieser „vermehrten" deutschen Originalausgabe desselben von 1589 beruhte, könnte das danach und, wie man annehmen darf, noch in demselben Jahre übersetzte englische Faustbuch dem Marlowe als Stoffquelle für seine Fausttragödie gedient haben." Wobei denn freilich Collier's bezüglich der Reimballade von 1588—89 und deren Zusammenhang mit Marlowe's Faust vorgebrachte Conjecturen, wie so manche andere seiner Hypothesen, in die Brüche gingen. Was v. d. Velde's an seine obige Argumentation sich anschliessende Folgerung betrifft, so will uns diese nicht bündiger und zwingender als die Argumentation selber bedünken, die Folgerung: „Jedenfalls hat aber Marlowe für seine Tragödie diese älteste uns bekannte englische Uebersetzung nicht benutzt, da dieselbe nach Duentzer's Angabe unter Anderem die im 47. Capitel des Spiess'schen Volksbuchs enthaltene Erzählung, „wie Faustus frisst ein Füder Häw" nicht wiedergiebt, Marlowe aber diesen Zug aus Faust's Leben in seine Tragödie verflochten hat". Müsste Marlowe diesen Zug nothwendig aus dem Spiess'schen Volksbuch aufgenommen, konnte er denselben nicht nach anderweiten, dem Spiess'schen Volksbuch immerhin, als aus erster Quelle, entflossenen Mittheilungen erkundet und benutzt haben, was uns „jedenfalls" wahrscheinlicher deucht, als die Annahme, dass Marlowe „nach dem deutschen Originale", nach Spiess' Volksbuch, seine Fausttragödie gearbeitet, und den Stoff zu derselben unmittelbar

---

*) 'The History of the Damnable Life and deserved Death of Dr. Joh. Faustus. Newly printed, and in convenient places, impertinent matter amended according to the true copy printed at Francford and translated into English by P. R. Gent'; ohne Jahreszahl, abgedr. in Thom's Collection of early prose romances Vol. III.

und Folgerichtigste, benutzte Marlowe bereits ein ins Englische übertragenes Faustbuch, wovon in unserer Anmerkung weiter die Rede. Sey dem, wie ihm wolle, so viel ist gewiss, dass die Faustsage ihre erste dramatische Kunstform, ja ihre erste dramatische Form überhaupt, in Marlowe's Tragödie gewann; wie v. d. Velde's gründlich gelehrte und verdienstreiche Einleitung zu seiner rühmenswerthen Uebertragung von Marlowe's Faust scharf und treffend darthut[1]); dass Marlowe mithin als der Vater und Schöpfer des deutschen Faust-Drama's zu erachten und zu feiern ist.

Erörterungen über die Faustsage im Allgemeinen, die mit der biblischen Versuchungsgeschichte im Paradiese, mit dem Baume der Erkenntniss, beginnt, glauben wir zweckdienlicher und angemessener dem hiefür geeigneteren Tummelplatze, einer Vorstudie zum deutschen Faustdrama, vorbehalten zu dürfen.

Ein nicht unwesentliches Verdienst hat sich Marlowe beim Dramatisiren der Faustsage, unserer Ansicht nach, durch sein genaues Sichanschliessen an seine Quelle erworben. Dadurch allein gelang es ihm, den ursprünglichen deutschen Geist der deutschen Volkssage, und in der Färbung des Zeitalters, zu wahren, die dieselbe von den Reformationsbewegungen in Deutschland gleichsam zu Lehn trug, welche eben den entscheidenden Befreiungsschritt, aus dem kirchlich-dogmatischen Autoritätsglauben des Mittelalters heraus, zur Selbstprüfung, Selbstforschung und Erkenntniss, aus der Geistesknechtschaft der hierarchischen Scho-

---

daraus geschöpft habe; eine Annahme, die auf der aus der Luft gegriffenen Voraussetzung beruhen würde, Marlowe sey der deutschen Sprache mächtig gewesen, oder auf der ebenfalls in der Luft schwebenden Unterstellung: Marlowe habe sich das Spiess'sche von den Schauspielern Thom. Pope und George Bryan nach England mitgebrachte Volksbuch durch diese ins Englische übersetzen lassen. Ueberhaupt scheint es uns bedenklich, auf einen so vielfach und wiederholt veränderten und interpolirten Text, wie der von Marlowe's Faustdrama, kritische Schlüsse zu bauen, oder gar chronologische Bestimmungen aus einem derartig beschaffenen Texte zu folgern. Wir möchten daher den Spiess umkehren, und mit Dyce jene älteste englische Uebersetzung des Faustbuchs, jene 'prose History', woraus Dyce zum Fausttexte von 1604 Belegstellen beibringt, als Marlowe's Hauptquelle betrachtet wissen.

1) S. 17 f.

lastik zu freiwissenschaftlicher Untersuchung zuvörderst der Glaubensquelle selber, und in nächster Folge zur Sichtung und Läuterung der Erkenntniss im Allgemeinen, als Vernunftwissen und freier Denküberzeugung, bekunden. Dieser Selbstforschungstrieb, dieser Renaissance-Umschwung im freien Denken des souveränen, alle Lebens- und Naturmächte beherrschenden Geistes offenbarte sich auch in jenem, die Vernunft- und Erfahrungserkenntniss anticipirenden und sie verlarvenden Drange nach Geheimwissenschaft. Gleichwie das von der Geistlichkeit, als ihr Autoritätsrecht, beanspruchte ausschliessliche Forschen und Erklären der heiligen Urkunden, gleichwie dieses hierarchische Anmaassungsvorrecht der Priesterklasse entrissen, und das Lesen und Deuten der heiligen Schrift als Gemeingut aller Gläubigen erkämpft ward: so entwand auch der Laie dem gelehrten Mönchthum das von diesem als sein Vorrecht geheischte Studium der Geheimwissenschaften, der Magie. Der personificirte Inbegriff, der persönliche Ausdruck des Zeitalters gleichsam für dieses Laienthum der Zauberkunde, für diese freie Concurrenz in der Magie mit dem scholastischen Mönchthum, ist Johann Faust, der Freund und Lehrer des Paracelsus und Cornelius Agrippa, wie das scholostisch monacale Zauberwesen seinen vollgültigsten mittelalterlichen Vertreter, seine Personification in dem Mönche Roger Baco gefunden hatte. Charakteristisch für den Deutschen und sein Zeitalter ist, nächst der Entbrennung eines theoretischen Wissens- und Erkenntnissdranges zu leidenschaftlicher Genussesgier, das vollständige Aufgehen der Zauberkunst in der Persönlichkeit, in dem Subject; ist die unbedingte freie Subjectivirung des Zauberwesens zum freien Gewerbe, im Zwecke der Genussesbefriedigung, worin Faust eben zugrunde geht. Der Faust des Volksbuchs treibt die Höllenkunst als freie Kunst, als Virtuose.[1]) Der Teufel läuft Gefahr, zu einem gemeinen Taschenspieler, einem Professor der natürlichen Magie, erniedrigt und entwerthet zu werden, und muss sich beeilen, den, seinem Teufels-Prestige gefährlichsten Gaukler zu holen, will er von ihm nicht

1) Wie schon aus einem Briefe der von G. Spiegel 1536 edirten Epistolae familiares des Abtes Tritheim zu ersehen, der über Faust's — von Tritheim Magister Georgius Sabellicus Faustus junior genannt — Treiben und Künste Aufschluss giebt.

geholt seyn. Dieses freigeistische Moment, diese Emancipation vom Teufel durch heiteres Gebahren mit seinen Künsten, kommt freilich dem Volksbuche so wenig wie dessen erstem Bearbeiter für die Bühne zum Bewusstseyn. Die Lösung dieses, hinsichtlich der Faustsage, höchsten Kunstproblems: Befreiung von der Hölle und ihren Mächten durch den poetischen Humor; der Form nach: durch Verklärung zu vollendeter, von der Idee freier Forschung und Erkenntniss getragener, ästhetischer Kunst; dem Inhalte nach: durch die Poesie selig gesprochener und beseligender Liebesleidenschaft, — die Lösung dieses höchsten Kunstproblems in der Gestaltung der Faustsage konnte nur dem grössten deutschen Kunstdichter, auf der Höhe des Jahrhunderts der speculativen Aesthetik, der philosophischen Geistesaufklärung und — um die, nach Seiten des Gemüthslebens, bedeutsamste Signatur zu betonen — des Jahrhunderts des leidenschaftlichsten, schwärmerisch-überschwenglichsten Liebescultus in allen Formen und Gestalten, konnte nur dem grössten deutschen Kunstdichter beschieden seyn, dessen Genie, wie ein Verklärungsspiegel, all diese Geistes- und Seelenbewegungen der Zeit in ewig mustergültigen poetischen Schöpfungen zurückstrahlt; im Faustfragment, wie in einem zum magischen Krystall, als Salomon's oder Dschemschid's Weltspiegel, geschliffenen Zauberjuwel erscheinen und vor der in Entzückungsstaunen hingebannten Phantasie in lieblich dämonischen, himmlisch infernalen, ideal phantastischen und doch lebenswirklichen, herzzerreissend beseligenden, vom Schimmer der feinsten Ironie, des freiesten und naivsten Kunsthumors umflossenen Bildern gaukeln liess. Ein Fragmentgedicht; die poetische Seele des Mysteriendrama's, von der mönchischen Puppenschale befreit, und im Lichtäther der reinen Culturidee vergeistigt schwebend.

Marlowe's Faust, unbeschadet des mächtiglich durchbrechenden Befreiungsdranges, steckt noch tief in der mönchischen Schale des Mysterienpuppenspiels, dessen Rudimente noch an dem losgewickelten Gedankenmotive der Emancipation von hierarchischem Geisteszwange hängen bleiben. Der Teufelspact beharrt in der cruden mittelalterlichen Form. Faust's Wiss- und Forschgier klebt und zappelt, wie im Faustbuch „an schalem Zeug“, an Erkenntnissfragen von absoluter Nichtigkeit, die er mit dem

Teufel durchkatechisirt; Probleme, wie sie die Scholastik aufwarf und discutirte, Erörterungen über Himmel- und Erdebewegung z. B., nach Ptolemäischem System, das Kopernikus bereits gestürzt hatte, wovon aber weder Faust noch der Teufel, weder Volksbuch noch Fausttragödie, weder Spiess noch Marlowe die entfernteste Ahnung merken lassen. Vonvornherein abstossend und widerwärtig wirkt Faust's vorweg und von ihm selbst angegebener Hauptbeweggrund und Stachel seines Erkenntnisseifers: Sinneslustbefriedigung und Menschenbethörung. Seine Forschsucht ist eben so roh, wie seine Genusssucht; Lerntrieb und Wissbegier sind die Bracken und Rüden, die ihm den Sinnesgenuss, wie ein Schwarzwild, in den Spiess jagen. Von Wahrheitserkenntniss, um der Erkenntniss willen, kaum eine Spur. Ja die im Faustbuch sich allenfalls regenden Anzeichen einer edleren Wissbegierde hat die Tragödie, aus dramatischen Gründen vielleicht, verwischt oder von der Gaukelei verschlingen lassen. Dieser Faust, konnte man glauben, hat sich dem Teufel verschrieben, nur um dessen Küche willen. Seine wissenschaftlichen Bestrebungen gehen in die Studien der „lustigen Gesellen" in Auerbach's Keller auf, woraus er, was Altmayer, anscheinend nur im Rausche, gesehen haben will, zuletzt wirklich mit dem Teufel, auf einem W e i n f a s s e reitend, zur Hölle fährt. Wie sollte auch der grosse Höllenmaler, Christopher Marlowe, gerade in seinem eigentlichen Höllenbreughel, in seiner Fausttragödie, seine Kunst: mit riesigem Höllenrusspinsel Schwarz in Schwarz zu malen — s e i n e Schwarzkunst — verleugnet haben!

Ein anderer ärgerlicher Misszug im Charakterbilde des Marlowe'schen Faust ist dessen fortwährendes Sichherumwerfen zwischen gottabtrünnigem Teufelswerk und reumüthiger Zerknirschung. Der Freigeistteufel trägt den Bussmönch Huckepack in der Kiepe. Unter der Hand streichelt Faust den Höllenkater, dem er Erkenntnissfunken entreisst, zu jenem schauerlichen Kater, dem fürchterlichsten der Höllenspuke für den deutschen Musensohn, zum Kater des Katzenelends und noch obenein des moralischen Katzenelends. So oft sich Faust mit den Leckerbissen aus des Teufels Küche den Magen überladen, steckt er, wie ein römischer Caesar-Vielfrass, den Finger in den Hals, und ko— Reue. Der denkbar widrigste, ästhetisch-verpönte Pinselstrich, der die Aehn-

lichkeit des tragischen Teufelshelden katexochen mit seinem höllischen Vater zum diable tout craché stempelt, wie der Franzose ein solches Ebenbild kennzeichnen würde.

Der Chorus, der die Tragödie eröffnet, deutet diesen Zug, durch die euphuistische Blume freilich, sofort in den Personalien an, die er von ihren Helden entwirft [1]) und schliesst mit dem Vers: „Seht ihn jetzt selbst bei seinen Büchern hier".

Die erste Scene zeigt ihn, wie die von Goethe's Faust, die eine unverkennbare Nachstudie von jener ist, „in seinem Studirzimmer":

---

1) Deutsche Uebersetzungen des Marlowe'schen Faust liegen fünf vor. 1) Die von Wilhelm Müller, mit einer Vorrede von Achim v. Arnim. Berlin 1818. — 2) Von Friedrich Notter, in den Blättern zur Kunde der Liter. des Auslandes. 1837. Nr. 10 ff. und in den Monatsblättern zur Ergänzung der Augsb. Allg. Ztg. 1847, Dec., bruchstückweise erschienen. 3) „Christoph Marlowe's Doctor Faust (gedr. um das Jahr 1588) und die alte englische Ballade von Doctor Faustus. Deutsch von Adolf Böttger, Leipzig 1857". 4) Die von Friedrich Bodenstedt („Shakspeare's Zeitgenossen" u. s. w. 1860. III. S. 205 ff.). 5) Endlich die von Dr. Alfred v. d. Velde, 1870. Wir wählten zum deutschen Walzer des Citatentanzes die jüngste, als die frischeste, aus:

„Geboren ist von niedern Eltern er
In einer deutschen Stadt mit Namen Roda.
Als Jüngling ging er dann nach Wittenberg*) . .
Dort ward er so gelehrt in Gottes Wort,
Dass seine Stirn der Doctorhut bald zierte,
Da allen er's zuvor in holder Rede that
Auf dem Gebiet der Gotteswissenschaft:
Bis er, vom Weisheitsdünkel aufgeblasen,
Sich trotzig in der Sonne Umkreis wagte,
Wo seiner Flügel Wachs geschmolzen ward.
Denn in des Teufels Künste schnell verstrickt

---

*) Of riper years, to Wertenberg he went. Wittenberg, Luther's Hochschule, war für die damalige englische Bühne Gemeinname für deutsche Universität, der aber erst durch Hamlet, Shakspeare's Faust, einen Weltruf erhielt. Das deutsche Volksbuch schickt Faust auf die Schule in Zwickau. 1594 erschien eine englische Fortsetzung des Volksbuchs u. d. T.: „The second Report of Dr. John Faustus, containing his appearences and the deeds of Wagner. Written by an English gentleman, Student in Wittenberg, an university of Germany, in Saxony" (S. Duentzer Kloster V. S. 17 — Vgl. v. d. Velde S. 25. Anm. 53.)

„Bestimm Dich, Faust, nun für ein Fach, beginne
Mit Ernst das Studium, das Du erwählt.
Da Theolog Du bist, bleib es zum Schein,
Doch streb dem Endziel aller Weisheit nach
Und leb und stirb in Aristoteles“ . . .

d. h. im alten scholastischen Sauerteig! Doch weist er im selben Athem den nichtfaustischen Vorsatz zurück:

„Ein Höh'res ziemet sich für Faustus Geist . . .
— — — — Komm Du Galen!
Arzt werde, Faust, und häufe Gold auf Gold . . .
Könntst Du den Menschen zur Unsterblichkeit
Verhelfen, Todte lassen auferstehen,
Dann wär' die Kunst wohl Deines Ruhmes werth.
Fort mit der Heilkunst! Wo ist Justinian!
Armselig lump'ge Erbschaftsfragen nur . . .
So bleibt das Beste noch Theologie.
Forsch' in der Bibel Hieronymi! . . .
„Der Sünde Sold ist Tod“ . . .
Wir müssen sterben einen ew'gen Tod!
Was für'ne Lehre das! — —
Weg Theologie!
Ihr Metaphysiker und Magier,
Ihr Zauberbücher schliesst den Himmel auf!
Ihr Linien, Cirkel, Zeichen und Figuren,
Ihr seyd's, die Faust am meisten sich ersehnt!
O, welche Welt des Nutzens und der Lust,
Der Macht und Ehre und Allwissenheit
Erschliesst sich da dem lernbegier'gen Kopf! . . .
Ein Halbgott ist der Jünger der Magie
Drum will zur Gottheit ich empor durch sie!“

Der Vergleich mit Goethe's Eingangs-Faustmonolog zieht sich von selbst. Marlowe's Faust ist der unter den Wissensfächern und Facultäten noch wählende Scholar; Goethe's Faust hat all den Kram hinter sich; er spricht und delibrirt, als studienmüder Professor: „Habe nun, ach, Philosophie, Juristerei und Medicin Und leider auch Theologie! durchaus studirt mit heissem Bemühn“ — — — Nur der Wissensdurst von Goethe's

---

Und überfüllt mit goldner Weisheit Speise
Wird er vom Hauch der Zauberei vergiftet,
Dass Nichts mehr ihn, als die Magie erfreut“.

Die Magen-Magie insonders, kraft welcher Faust ein Fuder Heu in wenigen Augenblicken einem Fuhrmann auffrass.

Faust ist ein wirklicher, verzehrender Wahrheits-Erkenntnissdurst, glühend von empyrischem Himmelsfeuer der Erforschung der innersten Weltursachen, der letzten Gründe und Zwecke. Kein Wissen als blosses Mittel zum Weltgenuss; kein Dietrich zum Oeffnen geheimer Schlösser an den Weltspinden des „Nutzens und der Lust.“ Für Goethe's Faust ist das Studium der Magie eine Welterkenntniss-Frage, eine Lebensfrage des ewigen Heils und Lebens: „Drum hab' ich mich der Magie ergeben, Ob mir durch Geistes Kraft und Mund, Nicht manch Geheimniss würde kund... Dass ich erkenne was die Welt Im Innersten zusammenhält, Schau' alle Wirkungskraft und Samen, Und thu nicht mehr in Worten kramen.“ Dieser hehre Wissenstrieb ist an sich schon durchweht von Gottes Geist und Wissen. Ein Vorhauch, wie der Morgenwind vor Sonnenaufgang, erathmend den Aufgang der Erkenntniss. Innig mütterliche Brutwärme, schmelzend die Schale der Wesenserkenntniss, und erschliessend der Dinge innersten Lebenskern. Geistesodem, der den schlummernden Funken der Wahrheit zu hellen Flammen der Wissenschaft und Weisheit facht. Der Grundirrthum, das Faust'sche Proton Pseudos, liegt nur in dem Widerspruche, die Wahrheitserkenntniss nicht vermöge wahrhafter Forschung zu erlangen; nicht durch richtiges Schauen und Schliessen, nicht durch unbefangenes und unbestechliches Beobachten der Erscheinungen und Begreifen ihrer Gesetzmässigkeit nach den Kategorien der Denkgesetze; nicht durch solches schrittweise Zusammenwirken von Geistes- und Sinnesarbeit, nicht durch solches sachgetreue Verarbeiten und Umwandeln der Sinneswahrnehmung, des Einzelphänomens, zu einer allgemeinen Wahrheit, des Naturobjectes in gedankenhafte Gesetzeserkenntniss und Geistessubstanz, nicht imwege solchen Studienprocesses die richtige Erkenntniss und Einsicht in das Weltwesen zu erringen; sondern im Sprunge, aus dem Stegreif, durch Zauber eben, sich derselben zu bemächtigen; die stufenweise Aufeinanderfolge und Entwickelung der Forschungsmomente zu überfliegen mit den gebundenen Schwingen einseitigen Wahrnehmens oder einseitigen Schliessens; oder gar mithülfe begriff- und sinnloser Zeichen eingebildeter Geheimkräfte und eines einzigen, alle Weisheitsurkunden und Schriftwerke, wie der Koran, überflüssig machenden Buches, mithülfe des „Höllenzwanges“, das Erforschen zu um-

gehen, das der Weg ist und die Wahrheit, dessen gesetzmässig und vollständig entfaltete Momente sich ja eben als Erkenntniss offenbaren. Die Naturgesetze inkraft einer ausser Gesetz erklärten Ueber- und Widernaturlehre ergründen; die einzig imwege der Beweisführung, des Folgerns von Unbekanntem aus Bekanntem zu gewinnende Evidenz durch das schlechterdings Unbekannte, als solches, ermitteln: das hiesse, ursachslose Wirkungen erzielen; Kräfte aus Nichts hervorrufen und ins Spiel setzen mit Teufels Gewalt; hiesse den Geist der Wahrheit aus dem Geiste der Lüge entspringen, vom Ungeist der Unwahrheit improvisiren, das Ding an sich aus dem Unding an sich durch freiwillige Zeugung entstehen lassen. In diesem absurdesten der Widersprüche liegt der Begriff oder Unbegriff des Zauberwesens, der Magie festgebannt und verstrickt. Dieser Weg zur Erkenntniss ist der richtige Holzweg, der, wie Dante's wirrer Trug- und Zauberwald, zur Hölle führt: zum Inferno aller Schreckfratzen des Undenkbaren, aller Schemen des wesenlosen Nichts, dieser peinvollsten Höllenplage des Denkens von Heraklit bis Hegel; dieser qualenvollsten Höllenstrafe des Wahns und Wahnsinns. Nehmt dem Schmerz den Höllenwahn: und seine Realität löst sich auf als Dissonanz in die Harmonie der Seynsseligkeit, der einzigen Realität der Gottseligkeit:

„Am Seyn erhalte Dich beglückt,
Das Seyn ist ewig; denn Gesetze
Bewahren die lebend'gen Schätze,
Aus denen sich das All geschmückt. (Goethe).

Wir werden seiner Zeit sehen, mit welchem Rattenzahn sich Goethe's Faust aus jenem verschnörkelten Pentagramm, dem oben bezeichneten Widerspruch, herausbeisst. Was Marlowe's Faust anlangt, so beginnt, wie sich eben zeigte, schon bei seinem Kopf der Drudenfuss. Dass er sich nur nicht als Ein Drudenfuss vom Kopf bis Fuss entpuppe! —

Nach gehaltenem Monologe lässt Faust, durch seinen Famulus, Wagner, seine lieben Freunde, Hermann Valdes und Cornelius[1]) zu sich bitten. Vor ihrem Erscheinen erhält Faust einen Besuch von seinem Guten und Bösen Engel. Der Gute warnt; der Böse bestärkt in seinem frevelvollen Trachten;

---

1) Wer dieser 'Herman Valdes' ist, darüber zerbrechen sich die Ausleger vergebens die Köpfe. Ein Juan Valdes, Grammatiker und Phi-

„Sey Du auf Erden, was im Himmel Zeus,
Der Elemente unbeschränkter Herr.“

Diese luciferische Herrschaft lacht dem Faust ins Herz. Macht und Gold — darnach durchstudirt er „die gross- und kleine Welt“. Diese einzig würdigen Errungenschaften des Wissens und Forschens sollen ihm seinen Höllengeister erklügeln und ersinnen helfen:

„Wie der Gedanke mir die Seele schwillt!
Die Geister sollen harren meines Winks . . .
Gen Indien lass' ich fliegen sie nach Gold
Und Perlen fischen in dem Ocean.
Durchsuchen jeden Fleck der neuen Welt
Nach süsser Frucht und fürstlichem Genuss“ . . .

Sie sollen ihn zum Solon-Krösus machen. Eine andere monströse Form des Faust'schen Widerspruchs. Der Krösus frisst den Solon auf mit Haut und Haaren, und dieser möchte nicht in Krösus Haut stecken um alle Schätze der Welt. Der Solon strebt nach ewigen, unentreissbaren Gütern, nach Gütern, die, indem sie das Gemüth mit himmlischem Frieden und göttlichem Selbstgenügen beseligen, zugleich der ganzen Menschheit fruchten und frommen; Heil- und Segensgüter, die das Himmelreich und Paradies in die Menschenbrust pflanzen, den Lehren und Beispielen aller Wahrheits- und Erkenntnissheilande gemäss, die, mit Geistesmanna und Ambrosia genährt, der Sinnenbefriedigung nur das Nothdürftigste gönnen; wie die Bienen aus Thaues- und Duftes Kost das würzig süsse Gold, der Menschen und Götter Labsal, schlürfen; dieweil Macht- und Goldgier die Krösusbrust rastlos durchwühlt, und die unstillbare Genusssucht in ihrem Innern mit allen Feuern der Hölle glüht.

Der Valdes und der Cornelius schüren diese Hölle in Faust's Brust so erfolgreich mit allen Blasebälgen aus des Teufels Zauberschmiede [1]), dass sie aus ihm lichterloh nach dem von

---

lologe, der aber, wie die meisten dieses Gelichters, in keiner Beziehung ein Hexenmeister war, ist uns aus der Gesch. des span. Drama's bekannt (VIII. S. 81). Cornelius ist Faust's guter Freund und Bruder in Teufelskünsten, eben jener berüchtigte Schwarzkünster Heinrich Cornelius Agrippa v. Nettesheim (geb. 14. Sept. 1486 zu Köln, gest. 1535 zu Grenoble).

1) Corn.

Die Geister trocknen uns im Nu das Meer
Und suchen schnell die Schätze jedes Wracks,

Valdes verheissenen „Zauberwort“ herausbrennt, das ihm das Reich der Magie erschliessen soll:

> „Vor Nacht noch muss ich sehn, was ich vermag,
> Muss zaubern heut, und wär's mein letzter Tag“.

Die Zwischenscene, worin Famulus **Wagner** zwei, nach Faust sich erkundigende **Studenten** mit frostigen Rüpelspässen von Pontius zu Pilatus schickt, gehört vielleicht zu den von Decker für III Pfund besorgten Einschiebseln; sie ist so baar und fadenscheinig an Witz, Komik und Humor, dass sie ihre drei Schillinge mit dem Bakel auf die Nachtrags-„**Additions**“-Partie unter Brüdern werth ist. Faust's darauf gesetzte Teufelsbeschwörung citirt in Teufelsküchenlatein [1]) den Mephistophilis oder Mephostophilis, der dem Beschwörer aber so mephitisch hässlich vorkommt, dass dieser ihn mit Fi und Pfui zurückschickt um anständiger vor ihm zu erscheinen, als alter Franciscanermönch [2]) mindestens, der jedenfalls des Pudels Kern würdiger repräsentirt. Den unermesslichen Abstand der Teufelsbeschwörung und der Erscheinung der Mephistopheles als „fahrender Scholast“ bei Goethe wird der Leser empfinden. Shakspeare's Kunst selber hätte sich von dem Zauber dieser Scene, von der Anmuth, dem feinen Humor, der geistreichen Komik und magischen Heiterkeit gebannt fühlen müssen. Als hätte jene Scene Shakspeare's poetische Phantastik vereint mit Molière's komischer Grazie und Ironie gedichtet, und Beider Genie von deutscher Seelenhaftigkeit und Gemüthsfreiheit durchhaucht. Diesen gänzlichen Mangel in Marlowe's Faust an diabolischem Humor und diabolischer Ironie, dem Parfüm und Aroma gleichsam dieses Thema's — bekundet auf's Betrübsamste die nächste Scene vor Allem, worin Faust dem Mephistopheles, als Delegirten des Oberteufels, Lucifer oder Belzebub, die Seele verschreibt, und mit ihr zugleich die Seele

---

> Ja allen Reichthum, den die Ahnen einst,
> Tief in der Erde finstern Schacht versteckt.

1) — 'ut appareat et surgat Mephistophilis, **tumeraris**', wofür Mr. J. Crossley aus Manchester „quod tu mandares“ zu lesen vorschlägt.

2) **Faust.**

> I charge thee to return, and charge thy shape;
> Thou art too ugly to attend to me:
> Go, and return an old Franciscan Friar;
> That holy shape becomes a devil best.

eines Faustdrama's, den himmlischen Humor, der dem schadenfrohen, hönischboshaften, voltairischen Mephistopheles-Spottgrinsen über alles Menschlichheilige und Gottmenschliche den Schlangenkopf mit des Erzengels lichter Ferse zertritt. Dafür hatte einer der gefeiertsten englischen Historiker und Kritiker keinen Sinn und kein Verständniss, wenn er die schauerlich tiefe Schwermuth in Marlowe's Mephistophiles bewundert, und wirksamer und eindrucksvoller empfinden möchte, als die boshafte Laune des Goetheschen Mephisto. 1) Worin Marlowe's Mephistophiles jene awful melancholy, zunächst in seinem ersten Gespräche mit Faust, in der Vertrags-Scene, kundgiebt, mag, ausser dem Muphti, nur Hallam wissen. Liegt die awful melancholy etwa in dem griesgrämlichen Tone, womit Mephistophiles dem Lucifer aus den Mysterien der Welterschaffung und des Engelssturzes die klägliche Geschichte nachbetet, nicht wie ein gefallener Engel oder Teufel, sondern wie ein reumüthiger Sünder? 2) Nicht als schöner dem Himmel entstürzter Morgenstern, sondern als eine in Reuethränen sich schneuzende Sternschnuppe? Dieses wehmüthelnde Nachempfinden ähnlicher Stimmungen der Mysterien-Teufel will uns eben so wenig awful, als würdig der titanischen Ursprünglichkeit des grossen Marlowe bedünken. Wie ungleich awfuller, impressiver, vor Allem poetisch bewältigender, hat solchen von Verzweiflungsreue ergriffenen gefallenen Engel Klopstock in seinem herrlichen Abadonna geschildert, einer Figur, welcher selbst Milton nicht nur keine an die Seite zu stellen hat; dergleichen Milton auch nicht zu erfinden, und mit diesem hervorströmenden Herzensfeuer darzustellen vermochte. Das Höchste und Tiefste in Kunst und Poesie mit kritisch begeisterter Unparteilichkeit zu erfassen und zu würdigen, dazu hat sich der, auch in der

---

1) „There is an awful melancholy about Marlowes Mephistophiles, perhaps more impressive than the malignant mirth of that fiend in the renowned work of Goethe". Hallam, Introd. to the Liter. of Europe 21, p. 173 ed. 1843.

2) Mephist.

Denkst Du, dass ich, der Gott schon selbst gesehn
Und an des Himmels Freudenkelch genippt,
Nicht tausendfach der Hölle Qual empfinde,
Da ich des ewigen Heils verlustig bin?

Kunstkritik überwiegende englische Krämergeist bis zur Stunde nicht erheben können. Kippt und wippt, mäkelt und feilscht er doch selbst an Shakspeare noch immer, über den ihm erst A. W. Schlegel die Augen geöffnet, ohne jedoch die Flecken und Trübungen der Hornhaut und Krystalllinse zu beseitigen, die nun der kritische Krämergeist auf Shakspeare's Schöpfungen überträgt.

Wäscht ja Marlowe's Faust sogar dem nicht Marlowe'schen Mephistophiles wegen seiner 'awful melancholy' tüchtig den Kopf:

„Faust.

Wie, geht's dem Mephistophiles so nah,
Dass er der Himmelsfreuden ward beraubt?
Ein Beispiel nimm an Faustens Mannesmuth,
Verachte jene Freuden keck, die Dir versagt. —
Trag diese Botschaft jetzt zum grossen Lucifer:
Faust, der dem ewigen Tod verfallen ist,
Weil Gottes Daseyn er bezweifelt hat,
Verschreibt dem Höllenfürsten seine Seele,
Falls er ihn vierundzwanzig Jahre schont
Und leben lässt in allem Sinnenreiz,
Zum steten Diener Dich mir überlässt,
Dass alle meine Wünsche Du erfüllst,
Auf alle meine Fragen mich belehrst,
Die Feinde tödtest und den Freunden hilfst
Und immer meines Winks gewärtig bist. .
Geh', kehr zurück zum mächtigen Lucifer,
Komm in mein Zimmer dann um Mitternacht
Und künde Deines Herren Meinung mir."

Das ist Marlowe'sch, nicht aber Mephistophiles' reuseliges Winseln nach den Freuden des Himmelreichs, wehmüthiglich dazu und awful melancholisch mit dem Gotteslämmleinschwänzchen wippend, was freilich besser für einen Mephistophilis, für Lucifer's Höllenlaufburschen, als für des Chaos wunderlichen Sohn passen mag.

Schablonenhaft, wie in den folgenden Acten, schliesst den ersten, nachart der Zwischenspiele, eine Rüpelscene zwischen Wagner und dem Clown Robert, den Faust's Famulus für einen Gulden zu seinem Burschen und Nachläufer dingt, die Seele, als des Teufels âme damnée, mit in den Kauf.[1]) Betreffs letzteren

1) Wagn. — nun soll Dir's eine Stunde vorher angekündigt werden, wenn und woher der Teufel Dich holen wird.

Punktes macht Robert, der kein Meyerbeer'scher Robert der Teufel ist und den Teufel weder im Leibe hat noch haben will, macht Robert Mäuschen. Im Nu hat Wagner zwei propre Teufel, Namens Baliol und Belcher, „Belial“ und „Rülpser“, citirt, bei deren Anblick dem Robert so ekelig zu Muthe wird, dass er sich auf allen Vieren zum Ziele legt.[1]) Wagner's Teufel kommen ihm vor, wie mephitische Reminiscenzen, wie Schluckauf-Teufel, die dem Bertrand, dem meyerbeer'schen Teufel-Vater, bei höllischem Sodbrennen, als 'Belchers', französisch 'rapports', deutsch, nach Wilh. Müller's Uebersetzung, „Rülpsius und Stülpsius[2]) — aufgestossen. Zehnmal lieber noch Robert der Teufel, Sohn und Vater, als Wagner'sche Belchers und Belials, denkt Rüpel Robert und schwört sich zu Wagner's Leibdiener, Reclame-Trompeterburschen und Forth-catcher, bezüglich welcher Dienstverrichtung ihm Wagner folgende, den ersten Act schliessende Anweisung ertheilt: sieh zu, dass du vorsichtig gehst, und Dein linkes Auge immer diametral auf meinen rechten Absatz heftest, damit Du, was man so nennt „quasi vestigias nostras insistere“[3]), im selben Teufelsküchenlatein, womit wir oben seinen Herrn und Meister, den Doctor Faust, dessen verzerrte Parodie und fratzenhafter Abklatsch Wagner ist, den Mephostophilis haben citiren hören.

Die erste Scene des zweiten Acts — der Text hat keine Act- und Sceneneintheilung — versetzt uns wieder in Faust's Studirzimmer, und ihn an seinen Studirtisch, ruminirend über seine verlorene, rettungslos verdammte Seele: Gewissens-Borborygmen, Anwandlungen von Reue-Vomituritionen, schmachtend nach seinem verscherzten Seelenheil, wie nach Sauerhäring, und sich in sein Verzweiflungsgeschick mit Hängen und Würgen ergebend oder übergebend.[4])

---

1) Rob. Ach, guter Wagner, schick mir nur die Teufel.

2) S. 27.

3) Dyce bemerkt dazu (p. 26) „vestigias nostras.“ Most probably the blunder was intended by the autor. Der Clown, Rüpel Robert, bestätigt die scharfsinnige Conjectur: „God forgive me, he speaks Dutch fustain“. „Gott verzeih' mir, der Teufelsmensch spricht bombastisch Niederländsch.“

4) Faust.

Nun Faust,
Bist Du verdammt — 's ist keine Rettung mehr!

Nach dem Eingangsmonolog erscheinen, wie im ersten Act, abermals die zwei Engel, der Gute und der Böse; jener warnend, dieser spornend die frevle Begier.[1]) Das Schematische in der Scenenführung, die Wiederholungen der Situation, der Mangel an Entwickelung einer geplanten Handlung, die Guckkasten-Bilder-Folge in den scenischen Momenten, die monotone Wiederkehr desselben, zwischen falscher Wissbegier und jämmerlicher Reuseligkeit wallenden Pathoscharakters, vergleichbar den Wirkungen von Ipecacuanha in refracta dosi oder denen des Seekrankheitsschaukelns: diese argen Formfehler stempeln Marlowe's Faust in technisch-dramatischer Beziehung zu seinem schwächsten Stück und sprechen ihn in die Kategorie der alten Teufelsmysterien, vor denen aber Marlowe's Faustmysterie, was Naivetät und volksergötzliches Humor betrifft, sich in den tiefsten Schatten ihres dramatischen Incunabeln-Zustandes verstecken muss.

Des Bösen Engels Aufruf zum Erwerb von Reichthum wirkt auf den Höllenstreber elektrisch, wie nur auf einen heuttägigen Faust der „Goldenen Internationale" die gegründete Aussicht auf einen Eisenbahn-Actiengewinn in die Millionen zu wirken vermöchte. Sehnsuchtsbegeistert ruft Faust nach seinem Mephistophilis: „Veni, veni, Mephistophile!" Komm, o komm, ei so komm doch! Augenblicks erscheint Mephist. mit seines Gebieters Lucifer Zustimmung in den Pact. Faust verschreibt seine Seele mit seinem sich selber abgezapften Blut: „Sieh her dies Blut, das aus dem Arm mir tropft". Diese Scene entspricht der in Goethe's Faust, wo dieser den Mephistopheles empfängt, der bei ihm als edler Junker in rothem, goldverbrämtem Kleide anklopft, das Mäntelchen von starrer Seide. Dem Leser wird auch hier der incommensurable Unterschied in der Behand-

---

Was frommt's, an Gott und Himmel noch zu denken? . .
Verzweifl' an Gott und glaub an Belzebub!
— — — — Es klingt in meinem Ohr:
„Verlasse die Magie und kehr zu Gott zurück!"
Wie?! — Er liebt Dich nicht!
Der Gott, den Du liebst, ist die eigne Lust . . .

1) Guter Engel. Denk, lieber Faust, doch an das Himmelreich.
Böser E. Nein, denk' vielmehr an Ehr und Reichthum, Faust.

lung eines parallelen Motivs und einer gleichartigen Situation vonseiten eines Dichters in die Augen springen, der seine Vorgänger in demselben Maasse an poetischem Genie, wie an Mannichfaltigkeit und proteïscher Verwandlungsfähigkeit, an Geistesbildung und harmonischer Seelenschönheit und, was bei diesem Thema entscheidend, durch diejenige Himmelsgabe, womit der Gott der Poesie nur seine Lieblinge begnadet, und die er den einseitig dämonischen Naturen, wie der grosse Christopher Marlowe eine war, versagt — an poetisch-dramatischem Humor, unendlich übertraf. Die Faustidee vor Allem, dieses an sich abstruse und absurde Problem, ist nur, oft betontermaassen, durch die Magie des schöpferischen Humors, dieses eigentlichen Höllenzwangs, poetisch zu gestalten, und nur in Rembrandt'scher Beleuchtungsweise, wie durch einen in die finstere Werkstatt einfallenden Sonnenstrahl himmlischer Ironie, in zauberisches, Himmel und Hölle zu einem wunderbaren Kunstwerke verschmelzendes Helldunkel zu tauchen. Solche Ineinsverschmelzung des tragischen und komischen Humors konnte nur aus der Stimmung des mittelalterlichen Kunstgeistes hervorgehen, der den Teufel selber schuf, dieses Urbild des über die Hölle und ihre Schrecken triumphirenden und sie, bei aller Furchtbarkeit, scherzhaft behandelnden Kunsthumors. Der antike, wesentlich plastische Kunstgeist schuf gleichfalls aus beiden Gemüthsstimmungen, dem tragischen und komischen Humor, heraus, aber in streng gesonderten, unvermischten Formen. Das Gemeine und Hässliche, wenn in Berührung mit dem Erhabenen, Göttlichen und Heroischen dargestellt, als solches von diesem auch gebrandmarkt und vernichtet, wie Thersites vom Odysseus; der Bettler-Vielfrass Iros von dem scheinbaren Bettler, dem in Lumpen verlarvten, göttergleichen Odysseus. Den Versuch der Ineinsgestaltung dieses in der antiken homerischen, heroischen Poesie sich noch als Gegensätze ausschliessenden tragischen und komischen Styls werden wir in Shakspeare's wunderlichster Schöpfung, Troilus und Cressida, zu prüfen haben. Bei den grossen griechischen, in Homer's Geiste gestaltenden Tragikern schliessen sich beide Formationsweisen in geschiedenen Schöpfungen ab, als strenge Tragödie und scherzhaftes Satyrspiel, worin das Heroische und Göttliche doch immerdar als Correction und heitere Katharsis des Halbschläch-

tigen wirkt, dessen mythisch-symbolische Vertreter die Satyrn selber sind: auch sie Doppelwesen mehr von ländlicher, die launenhaften Naturcharakter verbildlichender Thiergestalt, Halbmenschen und Halbgötter, als Persönlichkeiten und Individualitäten von einheitlichem Wesen; Mischgebilde göttlicher und gemeiner Natur, dem antiken Kunsthumor gemäss, der sich in dem Waldgott, dem schauerlich grotesken Walddämon Pan, dem geheimnissvoll wunderlichen Naturschreck, 'jocosa imago', dem Naturdämon des Waldhumors, am vollsten ausprägte. Die antike Tragödie deutet etymologisch diesen Pan [1]) in ihrem Grundwort 'tragos', das den tragikomischen Bock, das tragische Capriccio, bezeichnet. Das kunstfreudig Schauerliche, die furchtbaren Grazien, die in des grössten Tragikers der alten Welt, die in Aeschylos Tragödien athmen, sie lächeln fast schon durch Thränen in der Sophokleischen Tragödie und tragischen Ironie. Und von dieser, eine letztgültige innigste Verschmelzung des tragischen und komischen Kunsthumors im Drama des grössten Tragikers der neuern Zeiten weissagenden tragisch-kathartischen Kunstfertigkeit muss, stoffbedingt und geboten, jede dichterische Behandlung der Faustfabel vor Allem durchgossen und durchdrungen erscheinen. Von dieser tragikomischen Lust und Heiterkeit, diesem Humor ist auch Goethe's Faust-Tragödie in jedem Hauche beseelt und durchlichtet, und sie allein von allen Faustdichtungen, unter denen Grabbe's siamesische doppelköpfige und doppelsteissige Missgeburt, Faust — Don Juan, die abscheulichste Fratze. Diese unerreichlich unnahbare Kunstschöpfung ist aber Goethe's Faust auch nur im Ersten Theil, desshalb vornehmlich, weil jener schöpferische Fausthumor im greisen Dichter erloschen war, unter dessen Lavaasche gleichwohl noch Funken glimmen, die Marlowe's allen poetischen Fausthumors baare Tragödie erhellen, erwärmen und höllenwürdig erleuchten konnten.

Vor der Seelenverschreibung ermangelt Faustus nicht das

---

1) Der Alles hebraisirende Bochart leitet das Wort 'Pan' vom hebräischen פן ab, das einen durch Schreck Betäubten bezeichnet (Can. I, 181 p. 444). Von diesem philologischen 'pun' (Wortspiel) würde Pan selbst einen panischen Schrecken bekommen, dessen Hauptunterscheidungsmerkmal von andern Arten Schrecken die Grundlosigkeit ist, ein komisch humoristisches Moment zugleich.

Jucken seiner Wissbegier von Mephistophilis kratzen zu lassen. Ihn verlangt zu erkunden, was denn Lucifer eigentlich mit seiner Seele will? „Genossen seines Höllenelends werben“ — bescheidet ihn Lucifers Galopin mit einem lateinischen Hexameter.[1]) „Ob denn die Teufel, die Andere quälen, selber Schmerz fühlen?“[2]) — „Geringeren nicht, als Eure Menschenseelen“ — nickt trübselig Mephistophel, und über und über triefend von Hallam's awful melancholy der begossene Höllenpudel. Bricht aber gleich wieder ab, um auf ihren Handel zurück zukommen. Mitten im Unterschreiben stockt Fausten das Blut. Während der Teufel Feuer holt, um das Blut, wie des h. Januarius seines, wieder in Fluss zu bringen, macht sich Faust allerlei Gedanken über das Stocken. Auch seine Seele geräth ins Stocken, ob sie sich verschreiben soll oder nicht. Endlich fasst sich die Seele ein Herz — hol's der Stophel! — Die von diesem gebrachte Feuerflamme schmelzt das Blut- und Seelengerinnsel. Faust unterschreibt: „consummatum est, Das Document ist fertig“. Da miteins erblickt Faust auf seinem Arm die Worte tätowirt „homo fuge!“ Um ihn zu zerstreuen, lässt Phistophel flugs Höllenspielzeug von Teufelchen herbeibringen, Kronen, reiche Gewänder und dgl. Nachdem Alles abgemacht ist; das Instrument mundirt, vidimirt, paraphirt, und petschirt, lässt Faust plötzlich die Bemerkung fallen: „Ich mein' die Höll' ist eine blosse Fabel“.[3]) Der Teufel glotzt ihn an, ganz verblüfft und verstophelt. Die Hölle eine Fabel? Wo bleib' dann ich und wohin, Schwerenoth! sollt' ich Dich holen, wenn der Pact abläuft? Ist die Hölle eine Fabel, so ist Lucifer eine Fabel, Spiessens Faustbuch eine Fabel, Du selbst eine Fabel. Nur Marlowe's Tragödie wäre keine Fabel, eine dramatische keinenfalls, da ihr Held selber sich und ihr die Fabel unter den Füssen wegzieht[4]); Mephistophilis will aus der Mephistophilis-Haut in die Mephostophilis-Haut fahren und eifert sich

1) Solamen miseris socios habuisse doloris

2) Faust. Why, have you any pain that torture others?

3) Faust. Come, I think, hell 's a fable.

4) Faust.

Denkst Du, dass Faust den Köhlerglauben hat,
Dass es nach diesem Leben Qualen giebt?
Nein, Unsinns ist's und thöricht Weibsgeschwätz!

zu Schanden: „Ich bin ein Beispiel für das Gegentheil". Nur Eins könnte Faust — und das lediglich dem Teufel zugefallen — den Glauben an eine Hölle beibringen: ein Weib. „Verschaff mir ein Weib, das schönste, das in Deutschland lebt". [1]) Im Husch hat Mephistophel eine Teufelin — und, um ihm die Realität der Hölle ad oculos zu beweisen, ein Scheusal von Höllenweib heraufgeholt. Faust erklärt sich für bekehrt, und fühlt sich nun so stark im Glauben an die Hölle, dass er unbesehens auf die als Weib incarnirte Hölle schwört, und das Scheusal zum Teufel betet. [2]) Der Glaube macht selig. Selig sind die, welche an die Hölle glauben. Mephistophel verspricht ihm die schönsten Dirnen, die er ihm jeden Morgen an sein Bett bringen will, und überreicht ihm ein Buch zum Studiren voll Schnörkel, Linien und Cirkel, die ihm Kraft und Gewalt über alle höllischen Geister geben. [3]) Vergleicht der Leser diese Scene mit der entsprechenden in Goethe's Faust, die aus allen Ecken und Enden Goldfunken in diabolisch-himmlischen Gedanken und Seelenerregungen vom glänzendsten lyrisch-dramatischen Sprachzauber und im Zeitton der Faustsage, sprüht, muss ihm die Ueberzeugung aufgehn, dass Marlowe's Faust noch tiefer unter Goethe's zu stellen sey, als Marlowe's „Jude von Malta" unter Shakspeare's „Kaufmann von Venedig".

Faust wünscht ein Buch, das ihn über alle Himmelszeichen und Planeten aufkläre; ferner eines, das ihn mit allen Pflanzen der Erde bekannt mache. Meph. verweist ihn auf sein Schnörkelbuch, das über alle Wissenschaften Aufschluss gebe. Beim Erblicken der Himmelszeichen plumpst sofort unser Faust in den Entenpfuhl seiner Reue zurück. [4]) Mephistophel fischt ihn wieder

---

1) Faust.
— — — — let me have a wife
The fairest maid in Germany.

2) Faust. A plague on her for a hot whore.

3) Meph.
Ahmst Du die Linien nach, so hast Du Gold;
Beschreibst Du auf der Erde diesen Kreis,
So bringst Du Donner, Sturm und Blitz hervor . . .

4) Faust.
Blick ich zum Himmel, packt die Reue mich
Und ich verwünsche Dich, verruchter Geist,
Der Du der Seligkeit mich hast beraubt.

auf mit der Leine: Tu la voulu, Georges Dandin.[1]) Dazu kommen die beiden stehenden Inventarien-Engel der Fausttragödie. Der Gute drückt Faust in den Sumpfpfuhl kopfüber; der böse Engel lässt ihn über den Pfuhl, wie einen Pailkenstein, wegspringen.[2])

Die zwei Engel gehen ab. Faust lässt sich einen Vortrag über Astronomie von Mephistophel halten, wozu Faust meint: „Das sind Dinge, die jeder Schulbub weiss.“ U. a. will Faust wissen: Wer die Welt erschuf? — Mephist. „Ich will nicht.“ — Faust. „Ach, sag' mir's, lieber Mephistophilis!“

Mephist. Dring nicht erst in mich, Faust!
Faust. Sollst Du nicht, Schurke, Alles sagen mir?
Mephist. — — Du bist verdammt. Denk an die Hölle!“

Und kehrt ihm den Rücken, und lässt ihn auf dem Pot sitzen.

Kaum wäre ein Faust-Mephistopheles-Gespräch als Preisaufgabe zu ersinnen, von allen guten und bösen Geistern so verlassen, wie dieses. Das hält keineswegs die zwei eben fortgeschlichenen Engel ab, dem Faust wieder zu Dache zu steigen: der Böse Engel mit der Drohung:

„Bereust Du, reissen Teufel Dich in Stücke.
Guter E. Bereu und nicht die Haut wird Dir geritzt“.

Und verduften Beide sofort.

Faust jammernd. „O Christ, mein Heiland, mein Erlöser hilf, Dass Faust noch seine Seele retten kann!“ —

Das geht dem Höllenfürsten selber aus dem Spiel: Lucifer erscheint in höchst eigener Person, begleitet von Belzebub und Mephistophilis. Lucifer, nachdem er sich und seinen „Mitregenten im Höllenreich“, den Belzebub, dem Faust vorgestellt, setzt dem moralischen Katzenjämmerling den Kopf zurecht mit der eindringlichen Gewissensschärfung: „Denk an den Teufel und seine Grossmutter, aber nicht an Gott“.[3]) Faust rutscht

1) Meph. Es war Dein eigner Wunsch, Faust; dank Dir selbst.

2) G. Engel. Bereue, Faust! Noch will Dir Gott verzeihen.
B. E. Du bist ein Geist: Gott kann Dir nicht verzeihn.

3) Luc.
Thou shouldst not think of God, think of the devil,
And of his dam too.

auf den Knieen: „Ich will's nicht wieder thun, diesmal sey's verzieh'n!“ [1])

O du glänzendster Herold des Sonnenaufgangs, der Shakspeare-Sonne, am englischen Bühnenhimmel! Tagesfackelsten, voraufleuchtend dem Sonnenschwan von Avon! Du selbst, der Lucifer am Sternenfirmament des englischen Drama's, Marlowe, schöner Morgenstern! In welche trübselige Fausthölle bist Du vom Himmel gefallen, und auch wir aus allen Himmeln gefallen über diesen kläglichen Sturz! Wir, die vormals, aus flüchtiger Leseerinnerung, und in der Freude unseres Herzens, das die deutsche Faustsage von dir zuerst mit einzelnen mächtigen Entwurfzügen in den Kalkfelsen des englischen Parnass gehauen ward, wir, die daraufhin mit dem Bewunderen Deiner Fausttragödie in das Jubelhorn stiessen! [2]) Und nun, bei genauerer kritischer Prüfung, vor dem Abgrund einer uns angähnenden Fausthölle stehen, den widrigen, modrigen Niederschlag, Bodensatz und Schlammbett jener im Tamburlaine und Juden von Malta gährenden, scheusalvollen, aber immerhin luciferisch glühenden und Deiner würdigen Hölle! Und dennoch und trotz alledem ein prüfenswerther,

---

1) Faust. Nor will I henceforth: pardon me in this.
Und die Charakterzüge dieses Faustus kennzeichnet Hazlit als „kühn und grossartig“ und die Ausführung der gewaltigen Umrisse schroff hingeworfen und furchtbar. „The outline of the character is grand and daring, his execution is abrupt and fearfull“ (Lect. on the dram. Lit. of the age of Eliz. p. 58. 2. ed.). Der obige Winselpinselstrich 'Nor will I henceforth', nebst anderen ähnlichen Zerknirschungszügen scheinen vielmehr Gesichtsfalten eines greinenden Teufelsjüngelchen, der auf dem Knie von Teufels Grossmutter unter den Ruthenstreichen heult und zappelt, die sie dem Bettpisserchen aufmisst, weil er ihr wieder das Laken bewässerte.

2) Die straffsten Pausbacken bläst Nathan Drake auf: „This (The Tragical Historie of the Life and Death of Doctor Faustus) in point of preternatural wildness, and metaphysical horror, is the chef-d'oeuvre of Marlowe. It unfolds not only genius of a sublimated and exotic cast, but seems to have been the product of a mind inflamed by unhallowed curiosity, and an eager irreligious desire of invading the secrets of another world, and so far gives credence to the imputations which have stained the memory of its author... Yet admidst all this diabolism, there occasionally occur passages of great moral sublimity, passages on which Milton seems to have fixed his eye“. . . (Shaksp. and his Times etc. Paris 1843, p. 463).

In Milton's finsterer Augennacht glänzen gar oft anderer Augen Lichter als seine eigenen Augensterne; doch die von Drake angeführten

monumentaler, den Annalen des Theaters mit unvergänglichen Zügen aufgeprägter initiatorischer Versuch einer dramatischen Beseelung und Gestaltung der deutschen Faustsage, deren tiefster, eigenthümlichster, den Stammesgeist kennzeichnender Charakter: — leidenschaftlicher, selbst mit Preisgabe des Seelenheils sich befriedigender Wissensdrang, in Marlowe's Faustdrama zuerst eine, wenn auch nur rudimentäre, tragische Sühne und Läuterung erfuhr, vordeutend und hinausweisend auf die höhere Dichterkraft, die aus deutscher Anschauungs- und Gemüthstiefe heraus das Problem zu herrlichster Lösung zu bringen berufen war, die gleichwohl doch, ihrer metaphysisch-culturlichen Idee nach, selbst von jenem höchsten Genius poetischer Kunstgestaltung keinen vollendenden Abschluss gewann, so dass Vorwurf und Aufgabe mit einem irrationellen, mystisch-geistigen Bruche gleichsam in der Schwebe blieben.

Folgen wir daher der ferneren Durch- und Ausführung des grossen englischen Bühnendichters, und zugleich ersten Schöpfers eines Faustdrama's, mit gebührender Anerkennung des Geleisteten und Erreichten, ohne der Kritik, die ja auch aus Faust'schem Wissens- und Erforschungsdrang entspringt, ein Jota zu vergeben.

Lucifer, vonhausaus dem „Kreuz" so spinnefeind, wie nur Goethe selber, fühlt sich doch von Faust's Zukreuzekriechen so erbaut, dass er dem zur Hölle wieder bekehrten reumüthigen Sünder ein kleines höllisches Divertissement vorspielen lässt.[1]) Auf Lucifer's Geheiss holt Mephistophel die uns sattsam aus den Mysterien- und Moralspielen bekannten Sieben Todsünden

---

Parallelstellen aus Marlowe's Faustus sind nur bei Milton Lichtblicke; bei Marlowe problematische Höllenfunken, aus der Asche von Faust's schwachseliger Rückfallsreue stiebend. Nathan Drake preist, was Marlowe's Faust seyn sollte, aber nicht ist. Das sind Posaunenstösse jener Erzfigur des Zauberers Virgilius, deren Trompetenklänge den Wind erzeugen, der sie nach allen Weltgegenden hinhallt.

1) Luc.

Wir kommen her, ein Schauspiel Dir zu zeigen:
Setz nieder Dich; Du sollst die Sünden seh'n
In ihrer eigenen Gestalt erscheinen.

Die späteren Texte lassen hier den Belzebub sprechen. Dr. Alfred v. d. Velde, dem, wie es scheint, die Dyce'sche Ausgabe nicht vorlag, übersetzt nach der anonymen Edition von 1826. Bodenstedt, der Dyce's Marlowe-Ausgabe

herbei, deren jede auf Faust's Befragen ihre Personalien angiebt: Hoffahrt (Pride); Covetousness (Habsucht); Wrath (Zorn), der, vater- und mutterlos, aus eines Löwen Rachen hervorsprang „und ich laufe seitdem fortwährend mit diesem Rappierkasten in der Welt herum und verwunde mich selbst, wenn ich keinen Anderen finde, mit dem ich mich schlagen kann". Envy (Neid) giebt einen Schornsteinfeger und ein Austernweib als seine Eltern an. „Ich bin so mager, weil ich Andere essen sehe". Er neidet dem Faust das Sitzen, während er stehen muss. Völlerei (Glutony) rühmt sich von königlichem Blute. Sein Vater war eine Schinkenkeule und seine Mutter ein Rothweinfass. Trägheit (Sloth) gähnt, wie ein Fisch im heissen Sand, und schläft bei ihrem Signalement ein. Der siebenten und letzten, Lechery (Unkeuschheit), „ist ein Zoll rohes Fleisch lieber als eine Elle gebratener Stockfisch". An einem Uebermaass von Witz und Humor leiden, wie man sieht, diese Sieben Todsünden nicht. Meistens passt ihre Selbstcharakteristik so wie Faust unter die sieben Erzengel, d. h. wie die Faust auf's Auge, oder wie dieser Lucifer zu Faust's maître de plaisir und Master of the Revels passt. Da sind doch die Ergötzlichkeiten, die Goethe's Mephistopheles seinem Faust zum besten giebt, ganz andere Spiele, die z. B. Mephisto von seinen „zarten Geistern", den „Kleinen" von den „Seinen", dem Faust vorgaukeln lässt. Das Studenten-Rüpelspiel in Auerbach's Keller. Das Intermezzo in der Hexenküche. Und gar erst in den Mysterien-, Mirakeln- und Moralplays in der Walpurgisnacht auf dem Blocksberg! Potz Geister und Feuer! Teufelsspiele fürwahr, die kein himmlischer Master of the Revels, zur Belustigung von Gott Vater und seinem englischen Hof, ergötzlicher hätte ersinnen können, und wäre dieser Intendant der himmlischen Hofschauspiele Shakspeare selber![1])

---

von 1604 seiner Bearbeitung „zu Grunde legte", bearbeitete doch meisthin nach den späteren Texten, obgleich er dem Text der Quarto-Ausgabe von 1604, den A. Dyce zuerst wieder an's Licht zog, nachrühmt, dass derselbe „zu seinem Vortheil bedeutend von den späteren Ausgaben abweicht".

1) Im englischen Faustbuch (The History of Dr. Faustus) unterhält Lucifer den Doctor nicht mit den Sieben langweiligen Todsünden, deren gemeinsame Mutter die Sterbenslangweile, sondern durch verschiedene drollige Teufel, die ihm der Höllenfürst erscheinen lässt, den Belial z. B.

Schablonisch schliesst der zweite Act wieder mit einer später hinzugefügten Rüpelscene zwischen den Clowns Robert und Richard. Robert auf den Anschlag, mit einem heimlich erwischten Zauberbuch den Stallknecht Richard in einen vierfüssigen Teufel zu verzaubern. Richard kommt mit dem Schreck davon, und einer Flasche „Prügelruster", — wie der Bunzlauer Gymnasiallehrer verdeutscht — die Robert mit ihm im nächsten Wirthshaus ausstechen geht.

Während der Zwischenpause vom zweiten zum dritten Act hat Faust mit Mephistophel eine wissenschaftliche Reise auf einem Flammenwagen mit Drachengespann unternommen, zunächst durch alle sieben Himmel um die Geheimnisse der Astronomie zu studiren, die doch Faust's Nachfolger, die La Place, die Bessel, bequem im Schlafrock und in Pantoffeln auf ihrem Studirsessel in's Reine brachten, ohne Teufel und Drachen zu behelligen. Der berühmte französische Astronom François de Lalande, Euler's Schüler, und des grossen Königs Friedrich Gesellschafter, verbat sich sogar bei seinen nächtlichen Beobachtungen auf der Berliner Sternwarte Gottes Dabeiseyn bei seinen astronomischen Forschungen, und rühmte sich, dass er zu seiner Theorie der Planeten, seinen astronomischen Tafeln u. s. w. wohl der verwickeltsten Rechnungen, und verschiedensten Instrumente bedürfte, Gott aber und dessen Daseyn auf's strengste aus seinem Calkül ausschloss, da er beim Durchforschen des Sternenhimmels nicht die leiseste Spur von einem Schöpfer Himmels und der Erde zu finden vermocht hätte. Faust's astronomische Studie auf einem feurigen Drachenwagen, unter den Auspicien eines so unwissenden dummen Teufels, wie dieser Mephistophilis, hätte Lalande als sternhagelvolle Delirien einer alten Schnapssäuferin verhöhnt. Wie alles von Gottes Geist Verlassene, sind zwar Lalande's astronomische Methoden verwittert und in die Krümpe gegangen; doch würde selbst Kopernikus, Faust's Zeit- und Stammesgenosse, unbeschadet seines Glaubens an Gott und dessen das Weltsystem durchdringen-

---

in Gestalt eines Zottelbären, Astaroth als tanzende Schlange in puris naturalibus. Lucifer selbst sitzt da in rothhaariger Majestät, als riesiges Eichhorn, mit aufgerichtetem, den Rücken bestreichendem Schweif, nach Eichkätzchen Art, „his tayle turning upward on his backe as the squirrels use".

den Geist, selbst Kopernikus würde über Faust's Drachen- und Teufelsastronom den klugen deutschen Kopf geschüttelt haben, den die Polen mit Teufels- und Drachengewalt polonisiren möchten, sie, die gegen das Russificiren sich mit Hängen und Würgen sträuben, dessen Teufels- und Drachenwesen ihnen doch, vermöge panslawischer Racengemeinschaft, tief in allen Gliedern spukt. Wie? dem phantastisch querköpfigsten, jesuitisch bigotesten und geistesknechtisch verpfafftestesten aller Slavenwölker sollte ein Kopernikus entstammt seyn, dessen Weltsystem das biblische zunichte macht, mithin den auf letzteres, auf den Stillstand der Erde gegründeten Papismus mitentwurzelt und über den Haufen wirft! Eher glauben wir, dass der vom höllischen Feuer hirnverbrannte Dr. Johannes Zabellicus Faustus ein Jagellone, als dass Kopernikus ein stammbürtiger Pole war. Ja der eigentliche ächte Faust der Wissenschaftserforschung des 16. Jh., dem es aber gelang, den Isisschleier zu lüften und die Geheimnisse der Himmels- und Erdbewegung zu enthüllen, dieser vom Krimskrams der Imagination freie und befreiende Faust des 16. Jh. war kein Anderer, als der von deutschen Eltern, von einem aus Westphalen gebürtigen Vater mit der Schwester des Bischofs von Ermeland, Waisselrod, eines Vollblutdeutschen, gezeugte Nicolaus Kopernikus[1]), mag der Familienname noch so verpolnischt und verrömischt klingen, nach damaligem Brauche, wie z. B. der latinisirte seines Lehrers, Regiomontanus, Johann Müller aus Königsberg, ein Name von grunddeutschem, in's Ultramontane, trotz des Regiomontanus, gar nicht umsetzbarem Klang, Schrot und Korn. Beim rechten Lichte besehen, ist das vom Stern deutscher Forschung auf allen Gebieten beherrschte 16. Jahrh. das schlechthin, im Gegensatz zum mittelalterlichen orthodoxen Teufelsglauben, Antifaust'sche Zeitalter, das dem im Papstthum eingefleischten Köhler- und Teufelsglauben die ersten Todesstösse mit seinen zwei deutschen Fäusten oder Fausten versetzte: Faust-Kopernikus, der am astronomischen Himmel; und Faust-Luther, der am theologischen Himmel mit dem Köhler- und Teufelspapst-

1) Das polnische Wort „Koper" bedeutet „Fenchel" (anethum), die Zusatzsylbe „nic" möchten wir für eine Abkürzung des Taufnamens Nicholaus halten, also „Fenchel Nicolaus". Der westphälische Familienname war vielleicht ursprünglich „Fenchel".

spuk aufräumte, letztern mit seinem, dem Teufel nachgeworfenen Tintenfass, dem Inbegriff von Luther's Schwarzkunst, dem allein wirksamen Weihwasser gegen alle bösen Geister, dem Weihwasser selbstprüfender Forschung, einfürallemal bannte. Diese vom deutschen Forschungsgeiste im 16. Jh. geschichtlich vollzogene Teufelsbannung und Austreibung aus dem astronomischen und theologischen Weltsystem hat die deutsche Volksphantasie in der Faustfabel uns verbildlicht, um mit dem Köhler- und Teufelsglauben auch im Bereiche der freien Dichtung aufzuheben, mittelst des Höllenzwangs der Ironie und des phantastischen Humors, wie Belial den Beelzebub austreibt. Ein Exorcismus durch die Zaubermacht der Poesie, eine poetische Befreiung vom Teufel und seiner ultramontanen Grossmutter; eine Reinigung vom Teufelsglauben durch die weisse und schwarze Magie der poetischen Kunst, ausschliesslich vom grossen deutschen Faustdichter, und von ihm allein vollbracht. Dieweil der Faust seines grossen englischen Vorgängers und Bahnbrechers zuletzt doch wieder, als gemeiner Gaukler und Charlatan, der mit der Faustidee Affenschande treibt, dem mittelalterlichen Teufel und dessen Grossmutter verfällt, und mit dem Helden der Fausttragödie zugleich diese selbst.

Von des Pseudo-Faust astronomischer Studienreise nach dem Himmel auf feuriger Drachenkutsche, und von Faust's darauf folgenden geographischen oder kosmographischen Forschungen auf eines Drachen Rücken, und seiner dabei vorgenommenen Erdmessung giebt Chorus, eingangs des dritten Acts, Auskunft. Hiernächst stattet Faust selbst, in einem Gespräch mit dem Genossen seiner Teufelsfahrten, dem Mephistophilis, Bericht über seine Reiseroute ab, während seiner achttägigen Himmel-, Erd- und Höllenfahrt. Die Städte und Länder, die sie berührt: Trier, das Rheinland, mit goldenen Rebenzöpfen, golden, wie das gestrählt über den sonnigen Rhein hinwallende Haar der Loreley; Paris, Neapel, Venedig, Padua und nebenbei linker Hand das „Morgenland“. Die Stadt, vor welcher sie im Augenblick Halt machen, bezeichnet ihm Mephistophel als das ewige Rom, den orbem als urbem, die zum Felspetri-Weltalp emporgebirgte Siebenhügelstadt, die ihm der Teufel topographisch beschreibt nach Bunsen und Alfred von Reumont. Es wird gerade das heilige

Peterfest mit Pomp und hoher Pracht in Rom und ganz Italien gefeiert, dem Sieg zu Ehren, den der Papst erfocht. Was für Sieg? mag der Teufel wissen. Der Papst siegt immer; seine Niederlagen sind seine höchsten Triumphe. Seine Cremerensischen und Allischen Tage, seine Pyrrhus-Siege preisen die Veuillots, die Monde's Univers, Germania's aller Zeiten, diesseits und jenseits der Berge, als welterobernde In hoc vinces-Fahnen, Paniere und Oriflammen, deren Vorantrâger Loyola und seine Bruderschaft. Der Höllen-Gamin, Mephistophel, denkt anders. Er und Faust spielen die Rolle jener bei römischen Triumphzügen den Triumphator und seinen Siegespomp persifflirenden Lästerjungen.[1])

Die Procession erscheint nun auf der Bühne, Cardinäle, Bischöfe, Mönche, Klosterbrüder, der Papst und Raymund, König von Ungarn, mit dem deutschen Gegenpapst Bruno in Ketten. Weiss der Teufel wieder, nach welcher Chronik, welcher geschichtlichen Ueberlieferung. Im Grunde ist das Faustbuch eine so unfehlbare historische Quelle, wie die auf welcher die Pseudoisidorischen Decretalen beruhen; ja, eine so lautere historische Quelle, wie die, aus welcher die Unfehlbarkeit selber fleusst.

Wer aber das erste höllische Kunststück jetzt producirt, ist nicht Faustus, auch nicht sein diabolischer Reisehofmeister, Lucifers Gallopin, der Mephistophel; sondern Raymund, König von Ungarn, der den Papst über den als Schemel gebeugten Rücken des gefesselten Gegenpapstes, des Sachsen Bruno, hinweg, auf Petri Stuhl, den heiligen Stuhl, springen lässt.[2]) Holla, Bajazzo!

---

1) Meph.
Sie kommen im Triumph jetzt hier vorüber:
Dann überleg, was Dich am meisten freut:
Den Papst zu foppen durch Dein Kunstgenie,
Zu stören dieses Festes stolzen Prunk,
Die Mönch' und' Aebt' in Affen zu verwandeln,
Die, Narren gleich, auf seine Krone zeigen,
Die Fratres mit dem Rosenkranz zu peitschen,
Den Cardinälen Hörner aufzustecken, —
Was Du für Streiche nur erdenken kannst,
Ich führ' sie aus —

2) Raym.
Bruno von Sachsen, bücke Dich,
Dass über Deinen Rücken Se. Heiligkeit
Besteige Petri Stuhl und Priesterthron.

Hopsa! Trompetentusch.[1]) Einen gelungeneren Voltigirsprung über die, wie zu einem Kunstreitersprung durch die Papiertrommel, reifenförmig gekrümmten Reden eines Gegenpapstes hinüber, haben wir selbst Marlowe's grossen Tamburlaine nicht über Kaiser Bajazet's Rücken hinweg ausführen sehen. Jenes in Kunstreiterbuden oft gesehene und stets mit Jubel begrüsste Voltigirkunststück, wo der Kunstspringer, zuerst über Einen Rücken, und nach und nach, wie über Brückenjoche, über eine ganze Reihenfolge von Clowns-Rückenkreuzen hin, mit einem Luftgaukelsprunge sich auf die Pferdekreuze schwingt — dieses Voltigirmeisterstück haben die Päpste Jahrhunderte lang über die Rücken von Kaisern und Königen hinweg im Circus Maximus zu Rom conspectu orbis et urbis producirt. Marlowe's Papst Adrian bringt auch dem sächsischen Gegenpapst Bruno, der sich auf seine Ernennung durch den Kaiser beruft, die päpstlichen Voltigeur-Künste in Erinnerung.[2])

„An uns ist alle irdische Macht verlieh'n,
Drum können wir nicht irr'n, selbst wenn wir wollten!"[3])

Die Rückensprünge sind unfehlbar; sie gelingen blindlings. — So lange es nämlich Königsrücken giebt, die sich dazu hergeben — lacht sich' Mephistophel ins Fäustchen und sieht die Zeit kommen, wo die Königsrücken Front gegen die Unfehlbarkeit der Vaticanischen Springer machen, wie eine geschlossene Phalanx dastehen, und sich nicht mehr bücken, als nöthig ist, um ihr Rückenkreuz

---

Bruno.
Der Thron gehört, hochmüthger Sclave, mir;
Vor Petrus fall' ich nieder, nicht vor Dir.
Papst.
Vor mir und Petrus sollst Du bücken Dich
Und kriechen vor des Papstes Herrlichkeit.

1) Papst.
Trompeten, tönt! Denn über Bruno's Rücken
Steigt Petri Erbe jetzt auf Petri Stuhl.

2) Papst.
Den Kaiser setz' ich ab für diese That
— — — — Wie Papst Alexander ehemals
Dem Deutschen Friedrich auf den Nacken trat . . .

3) Pope.
Is not all power on earth bestow'd on us?
And therefore, though we would, we cannot erre.

dem heiligen Gaukelspringer zu gleichem Dienste zur Verfügung zu stellen, zu welchem dieser seinen Pantoffel, als Symbol der Sprungesunfehlbarkeit, darreicht. Inzwischen haben wirklich schon die beiden für den Papst und seinen Collegen unsichtbar gebliebenen Höllengaukler von Profession, Faust und Genosse, ein Hokuspokusstückchen geplant und ausgeführt, um „Sr. Heiligkeit zum Trotz und Hohn" den sächsischen Herzog Bruno zu befreien und ihn seinem Vaterlande wiederzuschenken. Während nämlich zwei vom Papst dazu beorderte Cardinäle in den Decretalien nach der vom Tridentinischen Concil festgestellten Strafe forschen, die denjenigen trifft, der sich die päpstliche Herrschaft anmaasst, hat Faust durch Mephistophilis die Cardinäle in den tiefsten Forscherschlaf versinken lassen, und tritt nun mit dem höllischen Cumpan ingestalt jener zwei Cardinäle vor den Papst mit der Meldung, dass, laut den Decretalien, der Anmaassungsfrevler die Ketzereien auf einem Scheiterhaufen büssen soll. Der Papst lässt den Bruno von den zwei Cardinälen in partibus infidelium vorläufig in den tiefsten Kerker werfen, mit dem Vorbehalt, morgen in einem Consistorium über dessen Schicksal endgültig zu entscheiden. Ertheilt den beiden vermeinten Cardinälen den apostolischen Segen. worüber Cardinal Mephostophel sich imstillen die Haut vollkitzelt [1]; und entfernt sich sammt Gefolge, um den Festtag mit einem Banquet zu beschliessen, wobei Faust und Mephistophilis, für Papst und Gäste unsichtbar, dem h. Vater Schabernak über Schabernack spielen. Der erste Schabernak kommt noch auf Rechnung des den zwei Cardinälen angethanen Einschläferungsdampfes, die nun, schlaferquickt, beim Banquet sich einstellen mit ihrem moutarde après diner, mit dem in den Decretalien erforschten Synodalspruch; ein Nachtisch-Senf, der dem Papst schmeckt, wie dem Könige Phineus der ihm von den Harpyen auf's Butterbrod gestrichene moutarde après diner. „Und der Bruno, den Ihr in das tiefste der Höllenlöcher der Engelsburg schmeissen solltet?" — reibt sich der Papst den Mostrich-Dessert aus der Nase — Die beiden Decretalien-Siebenschläfer glotzen

1) Meph.

So so; was never devil thus bless'd before.
So ward ein Teufel doch noch nie gesegnet.

einander an, kreideweiss, wie ein Paar frischgewaschene Schlafmützen, und nicken mit den Köpfen, wie die Schlafmützen mit den Zipfeln, wenn sie über die unter ihnen schnarchenden Köpfe die ihrigen schütteln, indessen das unsichtbare Cardinalsündenpaar, Faust-Mephistophel, vor Vergnügen über den entwischten Sachsen, den Gegenpapst Bruno, verständnissinnig, wie Siamesen-Zwillinge, ihre solidarischen Kehrseiten aneinander reiben. Papst Hadrian, zornentbrannt, niest aus der vom Nachtisch-Mostrich puterkollerroth gebeizten Nase vatikanische Blitze: „Schleppt sie in den Kerker, legt in Fesseln sie, Für den Betrug verdammt zur Höllenpein!“ [1])

Nun merkt euch, wie der Teufel spasst! Nun geht der Hauptbanquetspass los! [2]) Die feinsten Schüsseln und Leckerbissen nämlich, die der Papst in Petto hat, für sich und seinen Hauptgast, den Erzbischof von Rheims, maust und schmaust Faust ihm vom Munde weg. [3]) Und all die Humpen Weins! Kaum setzt der Papst einen an die Lippen — weg ist er! Und der Papst hat nicht einmal das Nachsehen, was Tantalus doch hat. Humpen und Becher verschwinden ihm unter der Nase — ein grösseres Wunder als das von Bolsena. [4]) Der Erzbischof von Rheims hat eine „arme Seele“ in Verdacht, „die sich aus dem Fegefeuer geschlichen“, um ihren brennenden, fegefeurigen Durst mit einem Schluck Montefiascone oder Lacrymae-Christi zu löschen. „Das kann wohl sein“, stimmt Papst Hadrian, der als geborener Holländer am besten weiss, welche Höllenpein eine trockene Kehle ist — dem Erzbischof bei und lässt für die „arme

---

1) Pope.

— — — — — — — — — — —

Hale them to prison, lade their limbs with gyves,
False prelates, for this hateful treachery
Curs'd be your souls to hellish misery!

2) Faust (ungesehen).

— — Nun Faustus, aufgepasst!
Nie hatte noch der Papst solch lust'gen Gast.

3) Papst.

— — Wer schnappt den Braten mir
Vom Munde weg?

4) Papst. Mein Wein ist auch fort . . .

Seele" einen Bussspalm singen.[1]) Faust, der die „arme Seele" als eine persönliche Beleidigung aufnimmt, und den Busspsalm schlechterdings nicht will auf sich sitzen lassen, schlägt den Papst hinter die Ohren, der von dieser unfehlbaren und, weil unsichtbar, um so unfehlbarern Dachtel, wie von einem Donnerschlage aus heiterm Himmel, gerührt, nach Hülfe schreit und, zerbrochen an Leib und Seele, sich vom Banquet ins Bett führen lässt.[2]) Die Ohrfeige, die Bonifaz VIII., nachdem er sich bei einem Banquet im Lateran, von den Königen von Ungarn und Sicilien, mit ihren Kronen auf den Häuptern, hatte bedienen lassen, von Philipp des Schönen Schwager erhielt, war doch wenigstens eine injuriarum belangbare, also immerhin einsteckbare Backpfeife. Eine Ohrfeige aber aus eines ungreifbaren Faust freier Faust, eine schon beim „Stecken" derselben sich selbst einsteckende Ohrfeige; eine pseudoisidorische Maulschelle, deren Widerhall an die metallne Krone der St. Petersglocke schlägt, die sie erbaulich weiter klingt — ein solcher Katzenkopf, ein solcher Faustschlag dem Papst und König der Könige ins Gesicht, kann nur von Kapuzinermönchen mit „Klingel, Buch und Kerze" excommunicirt und in die Hölle zurückgeflucht werden, der er, der Katzenkopf, entsprungen. „Maledicat Dominus!"[3]) Unsern Faust ficht aber die Verfluchung seiner Maulschelle mit Schelle, Buch und Kerze so wenig an, wie Shakspeare's Bastard Faulconbridge sich von demselben Verfluchungströdel, „Buch, Glock und Kerze", ins Bockshorn jagen lässt, „wenn Gold und Silber ihm zu kommen winkt". Aehnlich trumpft Faust:

---

1) Papst.

> Lasst unsern Priester einen Busspsalm singen,
> Damit der armen Seele Wuth sich lege.

2) Papst.

> O weh, man schlug mich! Kommt zu Hülf', Ihr Herren!
> O kommt und helft mir eiligst fort von hier!

3) Mönche treten auf mit Klingel, Buch und Kerze. Erster Mönch. Verflucht sey Der, der Sr. Heiligkeit das Fleisch vom Teller stahl. Maledicat Dominus. — . . . Verflucht sey Der, der Sr. Heiligkeit den Wein vom Munde wegescamotirt! — Verflucht sei Der, der Sr. Heiligkeit einen Schlag in's Gesicht gab. Maledicat Dominus!

In Buch und Kerz' und Klingel und Klingel, Kerz' und Buch,
Von vorn und hinten bringen sie mir den Höllenfluch.[1])

Die ganze Banquetscene in dieser Ausführlichkeit gehört, nebenbei bemerkt, den späteren, mit reichlichen „Zusätzen" versehenen Ausgaben an. Der Text von 1604 beschränkt sich auf die Hauptpointen beim Banquet: auf das Unterschlagen der Schüsseln und Becher durch den für den Papst und Gäste unsichtbaren Faust, auf die von ihm digitoprästigiatorisch dem Papst verabreichte Ohrfeige[2]) und auf das sie mit Klingel, Buch und Kerze in die Hölle singende Miserere der heiligen Brüder. Dessgleichen sind die folgenden zwei Schlussscenen des dritten Acts: die zwischen den Rüpeln Robert, Richard (Robin, Dick) und dem Weinwirth (wintner), der von ihnen einen ihm gestohlenen Becher zurückfordert. Robert citirt Mephistophilis direct aus Constantinopilis, wofür ihn der darüber ärgerliche Teufel in einen Hund, und den Richard in einen Affen verwandelt, der, rittlings auf dem Hunde abtrollt. Hierauf noch eine den vierten Act vorbereitende Scene, worin die Edelleute, Martin und Friedrich, während oben der verschlafene Benvolio in der Nachtmütze erscheint, die Offiziere und Edelherrn zum feierlichen Empfange des deutschen Kaisers Karl (V.) und seines Vetters, des neuerwählten Papstes, Bruno, „der auf dem Höllenross aus Rom gekommen", auffordern, in deren Gefolge sich „der deutsche Zauberer, der weise Faust, der „Stolz von Wittenberg" befinde, „dess Zauberkunst die Welt in Staunen setzt", und der S. Majestät und den neuen Papst mit seinen vorzüglichsten Höllenkünsten ergötzen soll. Benvolio will sich den Faust vom Fenster aus, in der Schlafmütze, ansehen. Im Text von 1604 fehlt diese Schlussscene des dritten Acts gänzlich, und die vorletzte, die Rüpelscene, fungirt als erste Scene des vierten Acts. Dafür haben die späteren Texte dem Chorus zum vierten Act den Laufpass gegeben, den der deutsche Kaiser Karl mit Bruno, Fausten und Mephistophilis eröffnet.

Was für Teufelshokuspokus gaukelt nun unser, auf Kunst-

---

1) Faust.
Bell, book and candle, candle book and bell,
Forward and backward, to curse Faustus to hell!

2) (hits him a box of the ear).

reisen sich producirender Höllenvirtuose in prästigiatorischen Taschenspielerkünsten, unser Doctor Faustus, dem Kaiser Karl und Sr. Heiligkeit, dem Papste Bruno, im vierten Act vor? Infernalisch-komische Schattenspiele; dumb shows aus der höllischen Zauberlaterne. Zunächst, auf Verlangen des Kaisers, Alexander den Grossen und dessen Weib.[1]) Nachdem Faust die Erscheinung wieder verschwinden lassen, macht er den Kaiser auf eine andere wesenhaftere Erscheinung aufmerksam, auf den in der Schlafmütze zum Fenster heraus zusehenden Ritter Benvolio, dem Faust, für dessen Ungläubigkeit, womit er die Schaubilder glossirt, ein Hirschgeweih angezaubert, dem der fortduselnde Benvolio, schlafwackelköpfig, Beifall zu nicken scheint.[2]) Als er aber, vom Kaiser und Papst darum beschrieen, erwacht, und die zwölfzinkige Schlafmütze auf dem Dötz festsitzen fühlt, erhebt er ein so klägliches Actäongeschrei, dass der Kaiser vor Lachen Seitenstechen bekommt und Faust bittet, dem von einem Rudel Hundeteufeln angefallenen Actäon das Geweih wieder wegzuzaubern. Man darf in diesem, einen Ritter (knight) octroyirten Geweih-Aufsatz einen von Henslowe mit 4 Pf. bezahlten „Zusatz" erblicken, den William Bride und Samuel Rowley (1602) dem fetten Ritter in Sh.'s Merry Wives (1601) sehr wohl konnten abgeguckt, und von dessen Sirn auf die ihres knight in Marlowe's Fausttragödie hinübergezaubert haben.

---

1) (Tusch. Auf der einen Seite erscheint der König Alexander, auf der andern Darius. Sie kämpfen. Darius wird niedergeworfen, Alexander tödtet ihn, nimmt ihm seine Krone ab, und als er hinausgehen will, begegnet ihm seine Frau; er umarmt sie, und setzt ihr des Darius Krone auf's Haupt. Beide kommen zurück und verneigen sich vor dem Kaiser, welcher seinen Thron verlässt und sie umarmen will; Faust bemerkt das und hält ihn schnell zurück).

Faust.

Mein gnäd'ger Kaiser, Ihr vergesset Euch;
Es sind nur Schatten ohne Wesenheit.

2) Kaiser.

O wunderbar! Herzog von Sachsen sehet:
Ein mächtiges Geweih, höchst sonderbar
Auf Herrn Benvolio's junges Haupt gesteckt.
— — — — — — — — —
Der Spass ist herrlich. Wecken wir ihn auf!

Benvol. Hol' Euch der Henker! lasst mich schlafen jetzt.

Eine noch spätere Einschiebselscene ist die nun folgende, von welcher der Text von 1604 nichts weiss, wo Ritter Benvolio die Schmach, die über sein Haupt das ihm von Faust aufgezauberte Hirschgeweih brachte, dadurch rächt, dass er, mit seinen ritterlichen Spiessgesellen Friedrich und Martin, den Zauberer aus einem Hinterhalte überfällt und ihm mit seinem Schwert ohneweiteres den Kopf abschlägt.[1]) Faust wäre aber nicht Faust, wenn sein abgehauener Kopf sein wirklicher Kopf wäre. Der Schwarzkünstler hat sich klüglich mit einem „falschen Kopf" vorgesehen, dergleichen es unter dem Höllentrödel so zahlreiche giebt, wie falsche Perrücken.[2]) Zu jener Zeit hielten Doctoren und Professoren, die mit dem Teufel unter einer Decke spielten, auf Universitäten und in wissenschaftlichen Vereinen, in Leipzig und anderwärts, vor einer zahlreichen Zuhörerschaft häufig Vorträge und Vorlesungen mit solchen falschen Köpfen aus der Höllen-Maskentrödelbude auf den Schultern.

Benvolio erhebt ein Triumphgeschrei, als er den Rumpf des geköpften Faust zu Boden stürzen sieht.[3]) Ritter Martin sinnt eben nach, was mit dem Rumpfe geschehen soll, da richtet sich dieser auf kerzengrad. „Potz Blitz!" ruft Benvolio entsetzt, „der Teufel ist wieder lebendig!" Ritter Friedrich fleht: „Um Gottes Willen, gieb ihm seinen Kopf!" —, Faust's Rumpf dankt schönstens: „Nein, nein, behalt ihn!"[4]) Faust hat davon alle

1) Benv. Er gab mir Hörner, ich will seinen Kopf.

2) Johann Teutonicus, Domherr zu Halberstadt (1271), enthauptete einen Tischgast, und liess dessen Kopf in einer Schüssel auftragen. Ueber ein Weilchen sah man den Enthaupteten unter den Gästen wieder sitzen frisch und gesund, und den Schüsseln mit den Kinnbacken seines unversehrten Kopfes rüstig zusprechen, dem kein Härchen gekrümmt war. Vgl. Görres, deutsche Volksbücher 1807. S. 219.

3) Bew.

Der Teufel stirbt. Jetzt Furien triumphirt!
— — — — — — — — —
Auf seinen Kopf, zur Sühne meines Schimpfes,
Nag'l ich ein gross Geweih und häng ihn aus
An jenem Fenster, wo er mich verhöhnt,
Dass Jeder die gerechte Rache sieht!

4) Fred. Give him his head for God's sake.
Faust. Nay, keep it, Faust will have heads and hands . . .

Taschen voll, und schüttelt, wie er geht und steht, als kopfloser Rumpf, eben so viele Teufel aus den Taschen: Astaroth, Belimoth, Mephistophilis, und lässt das von seinen Teufeln durch scharfe Dornen, stachliges Gebüsch, Pfützen und Sumpflöcher geschleifte Ritter-Triumvirat so zurichten, dass die Drei erst in der vierten Scene wieder von verschiedenen Seiten auftreten, aber in welchem Zustande? dass sich Satan erbarme! „Mit blutigen Köpfen und Gesichtern, mit Staub und Schmutz bedeckt". Und auf den Köpfen — o Höllenspuk! — Hirschgeweihe, Sechzehnender! [1]), die sie einander aufmutzen, voll Schauder und Entsetzen, wie das der Handwerker im Sommernachtstraum über Zettel's Eselskopf, den auch Zettel seinen Genossen auf den Kopf zu octroyirt. [2]) Benvolio zieht sich mit den zwei Hörnergenossen auf sein Waldschloss zurück, um sich daselbst einem beschaulichen Leben zu widmen, bis die Geweihe, dank der faulen Haut ihres beschaulichen Lebens, in Fäulniss übergehen und von selbst abfallen. [3])

Hier erst lenkt der spätere additionale Text in den von 1604 wieder mit der Scene zwischen Faust und dem geprellten Rosstäuscher ein, dem Faust ein Pferd für 40 Thaler aufschwindelt, das unter ihm in der Schwemme die Gestalt eines Heubündels annimmt. Durchnässt sucht der Rosstäuscher den Höllenhändler auf, findet ihn im Herrn reu- und trostselig entschlafen [4]); wirft sich über ihn her, fluchend und zeternd: „He, Bursche! Doctor!

---

1) (all having horns on their heads).

2) Benv.

— — O Höllenspuk!
Geweihe zieren Eure Köpfe.
Friedrich. Ihr meint doch Euren eignen Kopf? . . .
„Schnauz. O Zettel! Du bist verwandelt! Was seh' ich an Dir?
Zettel. Was Du siehst? Du siehst Deinen eignen Eselskopf.
Nicht?" III. Sc. I.

3) Benv.

Ich hab' ein Schloss in dieses Waldes Nähe;
Dort ziehn wir hin und leben im Verborg'nen,
Bis uns die Zeit von diesem Schmuck befreit.

4) Faust.

O mög ein süsser Schlaf mir Ruhe bringen!
Still! Christus sprach dem Dieb am Kreuze Trost:
Aus dem Gedanken schöpfe Hoffnung, Faust!

Betrügerischer Lump! Herr Doctor, wacht auf, erhebt Euch und gebt mir mein Geld wieder, denn Euer Pferd hat sich in ein Gebund Heu verwandelt", — packt den in tiefen Schlaf Versunkenen am Bein, um ihn aufzurütteln, und zieht und zieht, bis er es ihm richtig ausgerissen. Faust erwacht, schreiend um Hülfe und nach seinem Bein. Der Rosstäuscher voll Angst Hals über Kopf mit Faust's Bein auf und davon, als lief' er auch auf diesem, als seinem dritten Bein.

Faust ruft: „Halt auf, halt auf!" ein Hohngelächter aus vollem Halse dem gefoppten Rosstäuscher, wie Flintenkrachen, in den Rücken platzend: „Ha, ha, Faust hat sein Bein wieder und der Rosstäuscher ein Bündel Heu für seine vierzig Thaler!" Wagner bringt ihm eine Einladung vom Herzog von Anhalt (Duke of Vanholt), der „dringend um Faust's Gesellschaft bittet", brennend vor Begierde nach einer der Productionen des weit und breit berühmten Höllen-Bellachini und Teufelstausendkünstlers. Faust nimmt erfreut die Einladung an: „Der Herzog ist ein ehrenwerther Mann, und gegen ihn darf ich mit meiner Kunst nicht geizig sein".

Die stereotype Actschluss-Rüpelscene der Clowns, Robert und Richard, schliesst nun auch den vierten Act, als Glockenhans die Feierabendstunde. Die Scene spielt im Wirthshaus, wo ein Fuhrmann den zwei Rüpeln und der Wirthin die Geschichte von dem Fuder Heu, das ihm Faust vor seinen Augen aufgefressen, zum Besten giebt. Diese Schlussscene findet sich in dem Faust-Text von 1604 nicht. Dieselbe ist ein weit späterer Zusatz, und die starkbetonte Folgerung des ehrenwerthen Bunzlauer Gymnasiallehrers, Dr. Ad. v. d. Velde, dass Marlowe aus Spiessens deutschem Faustbuch unmittelbar das Geschichtchen mit dem Fuder Heu entnommen, erweist sich als irrthümlich, und mag dadurch veranlasst seyn, dass dem sonst so gründlich in seinem Thema belesenen Bunzlauer Faustgelehrten der Text von 1604 nicht vorlag. In dieser Nachtragsschlussscene zum vierten Act der um Decennien späteren Faust-Texte aus dem 17. Jh. hat sich zur Rüpelgesellschaft und dem Heufuhrmann auch der Strohrosstäuscher ganz überflüssigerweise eingestellt, nur um sein Geschichtchen von Faust's ihm unterschobenen und in die Schwemme gerittenen Strohbündelpferdchen nochmals wiederzukäuen.

Mit huldvollem Dankesausspruch und Bezeigung seines gnädigsten Wohlgefallens an Faust's Künsten, eröffnet Duke of Vanholt den fünften Act höchstselbst, auf's wärmste Faust's grosse Verdienste um die Errichtung jenes Zauberschlosses in der Luft[1]) hervorhebend, dessen Anblick den Herzog so entzückte, dass nichts in der Welt ihn mehr erfreuen konnte. Glückselig ob so schmeichelhafter Anerkennung aus fürstlichem Munde, wendet sich der ritterlich galante Zauberer mit der Frage an die in „gesegneten Umständen" sich befindende Herzogin, wonach im Augenblicke ihr Gelüste Verlangen trüge. Die Herzogin wünscht frische Weintrauben, eine für den Spätherbst, oder

1) Duke — nor know I how sufficiently to recompense your great deserts in erecting that enchanted castle in the air, the sight whereof so delighted me, as nothing in the world could please me more.

Die deutschen Faustbücher lassen ihren Helden den Kaiser Maximilian bewirthen. Dreihundert Jahre vor Faust hatte Albertus Magnus dem Kaiser Wilhelm zu Cöln ein lucullisches Gastmahl an Weihnachten 1248, wo Alles vor Frost starrte, in einem grünen Garten mit belaubten in voller Blüthe prangenden Bäumen gegeben, deren Wipfelkronen vom herrlichsten Nachtigallengesang erschallten. Doch die von umherziehenden Teufelsbündlern vor höchsten und hohen Herrschaften producirten Zauberkünste datiren aus dem 16. Jahrh. Erwähntermaassen beginnt mit Faust und Genossen die Aera des Virtuosenthums, das, je nach den Zeiten, eine andere Form annimmt, darin aber seinen Ursprungscharakter bewahrt, dass auch die Virtuosen im Sinne unserer Tage, die Virtuosen in den sogen. schönen Künsten, namentlich die musikalischen Virtuosen, ihre Zauber- und Kraftstückchen um den Preis ihrer dem Teufel verschriebenen Seele und ihrer Kunstseele erlangten, wovon T. A. W. Hoffmann, Teufels-Hoffmann, so viele schauerlich ergötzliche Geschichtchen zu erzählen weiss. Die ersten überraschenden Versuche dieses musikalischen Virtuosenthums finden sich indessen schon, wenn nicht in der Musikbegleitung zu Faust's Höllenkunststücken, jedenfalls in den musikalischen Leistungen seines Nachfolgers und Famulus Wagner, der aber nur als ein schlechter Abklatsch von Faust, als dessen von Mephistopheles zu Faust's Silhouettenfratze verzerrter Schattenriss auftrat. Wir behalten uns für einen anderen Ort vor, das Leben und Treiben dieser Faustfratze, dieses Famulus Wagner, nach dem Volksbuche zu schildern, den Mephistopheles in den Falten der Camarillenunterröcke zu jenem grossen, von ihm besungenen Hoffloh auffütterte, um ihn der modernen Oper ins Ohr zu setzen, und das wüthige, wahnsinnige Rumoren des Ohrflohs als Zukunftsmusik zu glorificiren.

gar im Monat Januar, nach dem englischen Faustbuch [1]), allerdings zu jener Zeit nur aus den Treibhäusern der Hölle zu beziehende Frucht. „O Kleinigkeit!" lächelt Faust, und im Nu steht schon sein höllischer Jockey und Compere Mephistophilis mit einem Fruchtkorb voll frischer Trauben vor der Herzogin da. Die Hohe hochschwangere Frau findet die Trauben so köstlich, dass sie nicht eine Beere übrig lassen würde, wenn nicht jene saubere Kneipengesellschaft in der Schlussscene des vierten Acts, die zwei Rüpel Robert und Richard, der Rosstäuscher und Fuhrmann, in den herzoglichen Speisesaal hereingepoltert kämen, Rüpel Robert vorauf, nach ein halb Dutzend Maass Bier brüllend, während Rosstäuscher und Fuhrmann dem einbeinigen höllischen „Bauernfänger" und seinem „Schlepper", Mephistophel, zu Leibe gehen. Faust kann seinen Ohren nur dadurch Ruhe verschaffen, dass er die Tölpel, einen nach dem andern, stumm zaubert. [2]) Zuletzt findet auch noch die Frau Wirthin, dass ihr der „Herr Doctor, das Bier beg—" und humpelt, stummgezaubert, den Andern nach. Herzog und Herzogin hinterdrein, auch von diesem Rüpelzwischenspiel äusserst befriedigt und ergötzt. Wir aber, unsere Leser und ihr armer Berichterstatter entfernen uns mit krausen Stirnen ob dieses von Henslowe's Flickschneidern der löcherigen Fausthose des grossen Christoph Marlowe für 3 Pf. 7 Schillinge und 8 Pence aufgeflickten dummen Zeugs.

Hier tritt nun plötzlich die Katastrophe ein, die eben so gut an jeder andern Stelle des Stückes, nach Faust's Pact mit dem Teufel, hätte eintreten können, da schlechterdings nicht abzusehen, um welcher andern Frevel willen Faust vom Teufel

---

1) — „this was the moneth of January, where sitting at the table, he (Doctor Faustus) perceived the duchess to be with child" etc. ('The History of Doctor Faustus. Ch. XXXIV. How Doct. Faust. played merry jest with the duke of Anholt in his court'). Diese Scene ist gleichfalls eine spätere Einschaltung nach dem englischen Faustbuch, die im Text von 1604 fehlt.

2) Fuhrmann. Erinnert Ihr Euch, Herr, wie Ihr mich fopptet und mein Fuder Heu — — — (Faust zaubert ihn stumm).

Richard. Erinnert Ihr Euch, wie Ihr mich zum Affen — — —

Rosst. Du Bastard und behexter Lump, erinnerst Du Dich noch, wie Du mich mit einem Pferde gepr— — — (Die Spassmacher ab).

geholt wird, als weil eben die Vertragsfrist abgelaufen. Wegen der paar, von Kaiser und Papst, von Herzogen und Herzoginnen mit so huldreichem Beifall belohnten Kunststückchen und unschuldigen Höllenspässchen unter den schrecklichsten Leibes- und Seelenkrämpfen, von den Mächten der Finsterniss in die ewige Verdammniss geschleift zu werden — ein solches grauenvolle Ende, für derlei Lappalien, ist gegen alle göttliche, menschliche, besonders aber gegen alle poetische Justiz! Zumal bei einem armen Sünder, dessen Seele von Reueanfällen und Gewissensbissen, wie von einer inneren Phtheiriasis, schon halbaufgefressen in der Hölle ankommt! Tragische Ehren einem solchen Faust erweisen? Einem Faust, der mit dem Erzvater des Faustproblems, mit Hiob, nichts als die Würmer im lebendigen Fleische gemein hat, die Mephistophilis in der Hölle auf Bardolph's Nase als Malzwürmer röstet, und, auf's Butterbrod gestrichen, täglich zum Frühstück verzehrt — diesem Faust, blos um mit ihm ein Ende zu machen, blos von Schlusses Gnaden zum Tragödienhelden in Teufels Namen und mit Teufelsgewalt, um die zwölfte Stunde, improvisirt. — Ja, wenn dieser Faust um diese himmelschreiendste aller Todsünden gegen die tragische Poesie von sämmtlichen Teufeln in glühenden Schwefelströmen gewälzt würde: das wäre noch allenfalls eine Art von tragischer Busse und Gerechtigkeit, und zu einer solchen könnten auch wir, unser Leser und ihr Autor, Ja und Amen sagen, und in das Schlussecho des ersten Theils von Goethe's Faust mit einstimmen: „Gerichtet!" „Gerettet!" Gerichtet und verdammt, weil keine Spur von einer sich stetig fortentwickelnden Handlung oder Fabel, geschweige von einer tragischen Handlung, wie z. B. Gretchens Schicksal in Goethe's Faust, die Höllenfahrt des Marlowe'schen Faust rechtfertigt. Gerettet, insofern dieser seine Cardinalsünde gegen die dramatische Poesie, den Ueberhebungsfrevel, sich der tragischen Ehren in seines Nichts durchbohrendem Gefühle anzumassen, mit der sich selbst zuerkannten Höllenstrafe ewiger Verwerfung büsst, und solchergestalt den Schein einer poetischen Gerechtigkeit mindestens rettet.

Deuten wir die Hauptvorgänge bei dieser schlusslosen und letztgültigen Selbstverdammung des Marlowe'schen Faust in die ästhetisch-kritische Hölle an!

Wagner sieht dem nahen Ende seines Herrn aufgrund des Testaments entgegen, worin ihm Faust sein ganzes Hab und Gut verschrieben und „ausserdem noch 2000 frischgeprägte Ducaten.“ Nur Eins versteht Wagner nicht: die Lustigkeit seines dem Tode so nahen Gebieters. Dieser zecht drüben mit den Studenten, als gälten die Toaste dem ewigen Leben. Professor Faust tritt nun selbst auf, mit Mephistophilis und einigen seiner Studenten, die dahin schlüssig geworden, dass die griechische Helena, von welcher bis jetzt kein Sterbenswörtchen verlautet hatte, „das schönste Weib ist, das je gelebt“. Ein Student, der den Himmel bereits für eine Bassgeige ansieht, spricht den tiefgefühlten Wunsch aus, der „Herr Doctor möchten die grosse Güte haben“, zuguterletzt, bevor ihn der Teufel holt, ihnen, seinen Studenten, diese unvergleichliche griechische Schönheit zu zeigen. Faust, die Gefälligkeit selbst in solchen Stücken, erfüllt die Bitte augenblicklich. „Musik ertönt.“ Mephistophel führt Helenen herein. Sie schreitet an den Studenten vorbei, im Paradeschritt über die Bühne. Nachdem die Musensöhne, „der Schöpfung Meisterstück“, diese alma Mater, deren strotzende Brüste so viele Fauste, seit Theseus und Paris, mit der schwarzen Milch der Phänomenologie des bösen Geistes genährt, von allen Seiten, mit dem unterdrückten Stossseufzer: Quid juvat aspectus? beäugt und gemustert, nehmen sie von Faust Abschied, herzzerrissen, tiefgerührt, und ihm Glück und Segen auf seine Höllenfahrt für dieses ihnen gewährte Zauberbild wünschend. Hierauf erscheint ein „alter Mann“, der Fausten die Hölle mit Busspredigen heissmacht, und ihn zur Umkehr ermahnt, den schon der Teufel beim Kragen festhält, um ihm den Hals ganz und gar umzukehren. In diesem kitzlichen Augenblick gelobt Faust, sich noch einmal dem Lucifer mit seinem Blut zu verschreiben, unter der Bedingung, dass ihm der Teufel die Helena zur Geliebten giebt, „das Götterweib“. Wenn Du weiter keine Schmerzen hast — meint Mephostophel — diese Lust magst Du büssen. „Helena erscheint wieder, und geht von zwei Liebesgöttinnen begleitet, vorüber“. [1])

---

1) Dies ist der Blick, der tausend Schiffe trieb,
Der Troja's Veste hat in Brand gesteckt?
Mit Deinem Kuss gieb mir Unsterblichkeit! (Er küsst sie.)

Anstatt des Priesters im Messgewand mit letzter Oelung und Sterbeglöcklein, tritt — o grausiger Viaticum-Spender auf der via leti! — tritt Lucifer an den im Verzweiflungskampf mit dem Tode ringenden Faust heran, begleitet von seinen höllischen Akolythen und Monstranten, dem Belzebub und Mephistophilis. Faust's Ringkampf mit seinem schauerlichen Ende vollzieht sich fürserste innerlich. Noch bespricht er, auf strammen Füssen, mit Wagner sein Testament. Da bemerkt Einer von den anwesenden Studenten zuerst eine auffällige Veränderung in Faust's Gesichtszügen. Faust gesteht, dass ihm madig zumuthe. Ein Studio, für den theuren Lehrer ängstlich besorgt, will nach Aerzten laufen. Ein Dritter hält den Anfall für eine Folge von überfülltem Magen — weiter nichts. Freilich wohl, meint Faust mit einem speiekeln Gesicht — liegt mirs im Magen, die ganze Hölle nämlich mit sämmtlichen Teufeln.[1]) Ein Scholar aus der innern Mission vertröstet ihn auf Gottes unendliche Barmherzigkeit. Die Schlange, die Eva verführte — meint Faust — könne eher auf Gnade und Erlösung hoffen, als er! Er verwünscht Wittenberg, wo er 30 Jahre als Student und Professor commercirt und docirt hat. Er flucht den Büchern, und wünscht, er hätte keines zur Hand genommen.[2]) Die

---

Ihr Mund saugt mir die Seele aus: da fliegt sie!
Komm, Helena, gieb mir die Seele wieder!
Hier bleib ich, diese Lippen sind der Himmel,
Und Tand ist Alles, ausser Helena!

Begreift nun ein Mensch, warum dieser Teufelskerl, dieser grosse Christophel-Mephistophel, nicht gleich von vornherein die Helena wenigstens zu seines Faust Gretchen gemacht hat, was ihm doch das englische Faustbuch schon unter den Fuss gab? Diesem zufolge hatte Faust von der griechischen Helena einen Jungen, den er Justus Faustus nannte. Freilich verschwanden mit Faust zugleich Mutter und Junge. In Marlowe's Fausttragödie verschwanden sie aber, zu dem tragischsten Missgeschick, gleich vom Anfang herein!

1) First Scholar — 'tis but a surfeit; never fear, man.

Faust. A surfeit of deadly sin, that hath damned both body and soul.

2) Faust. Would I had never seen Wittenberg, never read book! — „A finer compliment was never paid, nor a finer lesson ever read to the pride of learning" — bemerkt zu dieser Stelle Scholar Hazlitt, „Er der" (Marlowe-Faust-)„Studenten trefflicher Scholar!" (a. a. O. p. 64).

Wunder, die er vollbracht, — ganz Deutschland, die ganze Welt ist voll davon — sie lassen ihn, wie falsche Freunde, wie Dirnen die ihn ausgesäckelt, im Blossen! Was hilft ihm Faust's Käppchen, Faust's Zaubermantel, wenn er nicht gerollt ist? „Hölle, o Hölle!" — zerrauft er sich das Haar — „Und ewig! Was soll aus Faust werden, lieben Freunde, wenn er ewig in der Hölle lebt!"[1]) — — „Ruft Gott den Herrn doch an, o Faust!" — „Faust. Gott, den Faust abgeschworen? Gott, den Faust gelästert hat? O mein Gott, ich möchte weinen; aber der Teufel hält meine Thränen zurück! Blut stürzt hervor anstatt der Thränen! — ja Leben und Seele — — ach er hemmt meine Zunge! — Meine Hände möchte ich gen Himmel heben, aber seht — sie halten sie! sie halten sie!" — „Alle Studenten. Wer denn, Faust?" „Faust. Lucifer und Mephistophilis. Ach, Ihr Herren, ich gab ihnen ja meine Seele hin für meine Kunst!" Die Studenten bekreuzen sich und rufen Zeter. Beten, beten, für Faust's Seele beten — das einzige Rettungsmittel! und stürzen davon, um für Faust's Seele zu beten.[2]) Mephistophilis grinst dazu, speit in Faust's Jammerthränen, und kehrt ihm hohnlachend den Rücken mit der bewussten „unanständigen Geberde". Nun fallen Guter und Böser Engel über den von epileptischen Gewissenskrämpfen gefolterten Höllen-Märtyrer her, und geben ihm den Rest. Märtyrer! Wegen

1) Faust — and must remain in hell for ever, hell, ah, hell, for ever! Sweet friends, what shall become of Faustus, being in hell for ever?

Der reine Höllenhosensch—! Aber die englischen Kritiker, die beschlagensten, die gewiegtesten, sind ausser sich darüber vor Bewunderung und Entzücken! Ein Klümpchen puritanischer Hefe gährt und säuert doch aus der Seele des geistreichsten, ja des freigeistischsten englischen Belletristen, Kunstrichters, Aesthetikers, Literarhistorikers, Reviewisten, Dramaturgen! Gährt und fault das Klümpchen puritanischer Sauerteig doch sogar aus dieser Katastrophenscene des grossen Tragikers und Atheisten Christopher Marlowe!

2) Dritter Stud.

Betet Ihr, und wir wollen auch beten,
Dass Gott Erbarmen mit Euch habe.

Alle Studenten. Faust, lebet wohl! (Die Studenten ab).

3) Meph.

Ha, weinst Du? ja zu spät! Leb wohl, mein Freund!
Auf Erden lacht der Thor, der in der Hölle weint! (ab.)

eines halben Dutzend Taschenspielerstücke, dergleichen jeder Marktgaukler in seiner Zauberbude zumbesten giebt! Läge Faust in Seelenjammer zerschmettert da unter den Trümmern seiner frevelvoll über die Grenzen der Menschheit hinausstürmenden Wissensstrebsucht; unter den Trümmern seiner mit Schauderthaten und Verbrechen befleckten Allererforschungsüberhebung; seiner mit allen Himmels- und Höllenmächten um die Glorie des Allwissens und Erkennens wettkämpfenden Hybris und Selbstverherrlichung; läge Faust im Innersten zermalmt da unter den Trümmern seines durch maasslose Forschungs- und Erkenntnissleidenschaft zerrütteten Familienglückes, an der Leiche seines geliebten Weibes und einzigen Sohnes, zerrüttet und zerstört durch seine teuflische, im Bunde mit der Hölle entflammte Wissenswuth und Raserei — dann könnte auch unsere Seele ein tragischläuternder Schauder ob solchen Missbrauchs, solcher grauenvollen Verkehrung des an sich edelsten und geistigsten, segensreichsten und heilbringendsten der menschlichen Triebe und Strebnisse erfassen. Ein Faust aber, der, wie Marlowe's, als Marktgaukler umherstrolcht, und höchste und hohe Herrschaften mit stadt- und landläufigen Zauberstückchen, für eine gute Mahlzeit und ein reichliches Douceur, kurzweilt, ein Faust gar, der den einzigen Frevel, den er sich zuschulden kommen lässt, den Pact mit dem Teufel, alle Nasenlang, als erbärmlicher Höllen-Heulmayer, bereut, beächzt und bejammert; dessen Studien sich an den schaalsten Wissensfragen abhetzen, die sich sein Jahrhundert lange an den Kinderschuhsohlen des Elementarunterrichts abgelaufen — ein Faust solchen Schlages wäre — bei allen guten und bösen Engeln! — wäre für ein Faustpuppenspiel, eine Faustmysterien-Farce ein zu geringhaltiger Held, geschweige für eine Fausttragödie, vollends für eine des grossen Christopher Marlowe ebenbürtige Fausttragödie; möchte auch, der dichterischen Sprache, dem Schwunge und Pathos nach, der S c h l u s s dieser Aftertragödie noch so imposant, noch so würdig des, vor Shakspeare, grössten englischen Tragikers, ja, inabsicht auf Genie, Ursprünglichkeit, titanische Kraft und Kühnheit, nächst Shakspeare, des gewaltigsten aller englischen dramatischen Dichter, erscheinen. So aber findet diese vom G u t e n und B ö s e n E n g e l über Faust gesprochene Schluss-Höllenweihe ihre einzig poetische Ver-

klärungs-Parodie im Schluss-Engelchortanz mit Mephistopheles diabolisch-schnöder Begleitung zum zweiten Theil von Goethe's Faust — Ein die Faustidee krönendes Schlussglorientableau von beispielloser dämonisch-scherzhafter Lascivität, von einer Genialitätskühnheit, die durch infernalische Frivolitätsironie und den mephistophelisch-aristophanischen, in transscendental-aposteriorischen, an übernatürlichen Wesen angestellten Proktostudien hervorbrechenden Humor Marlowe's im Mysterien- und Mirakelplaystyl entfalteten Faustschluss-Titanismus um die Höhe aller Musengebirgsspitzen übergipfelt.

Man vergleiche und prüfe selbst und behalte das Beste! [1])

---

1) (Musik während der Himmelsthron herabkommt.)

Guter Engel.

Des Himmels Seligkeit hast Du verscherzt,
Den Segen und die Lust der Ewigkeit!
Hättst Du nach edler Göttlichkeit gestrebt,
Verloren Höll und Teufel ihre Macht!
Wärst meinem Wege Du gefolgt, sieh her,
In welcher Glorie Du jetzt sitzen könntest,
Auf jenem Thron, den lichten Heil'gen gleich,
Der Hölle spotten: Das hast Du verscherzt!
Dein guter Engel muss Dich jetzt verlassen;
Der Hölle Schlund ist offen, Dich zu fassen! (ab.)
(Man erblickt die Hölle.)

Böser Engel.

Mit Schrecken hefte Deine Augen jetzt
Auf jenes öde Haus der ewigen Qual:
Dort spiessen Hexen die verdammten Seelen
An glühende Gabeln, sieden sie in Blei;
Lebendige Leiber braten auf den Kohlen
Und sterben nimmer — — — — —
Doch das ist Alles gar nichts: Deine Qual
Ist grauenvoller noch zehntausendmal! . . .
(ab. Die Uhr schlägt Elf.)

Faust.

O Faust,
Noch eine kurze Stunde lebst Du jetzt
Und dann bist Du in Ewigkeit verdammt! —
Ihr ewig regen Sphären stehet still
Und hemmt die Zeit! Nie werd' es Mitternacht
— — — — — — — — — — — —
Dass Faust durch Reue sich die Seele rette!

Nun hätten wir den in Marlowe's
Edward the Second[1])
erfolgten Umschwung seines tragischen Styls in's Auge zu fassen!

O lente, lente currite noctis equi.*)
Die Sterne stehn nicht still, die Zeit geht fort,
Der Teufel naht und Faustus wird verdammt.
Ich will gen Himmel! — Was zieht mich herab?
Sieh, dort strömt Christi Blut am Firmament:
Ein Tropfen kann mich retten! o, ein Christus
Zerreisst mich nicht, weil Christus ich genannt!
Ich ruf' ihn doch! — Erbarmen, Lucifer; — —
Wo ist er jetzt? — Vorbei! . . .
(Die Uhr schlägt halb.)
Halb ist die Stunde um, bald ist sie's ganz!
Muss meine Seele für die Sünde büssen,
Setzt einen Endpunkt nur für meine Pein! . . .
Kein Ende giebt es für verdammte Seelen! . . .
Warum ist Deine Seele denn unsterblich? . . .
Das Thier ist glücklich: wenn es stirbt, so löst
Sich seine Seel' in Elemente auf;

---

1) The troublesome raigne and lamentable death of Edward the second, king of England: withe the tragicall fall of proud Mortimer: And also the life and death of Peirs Gaveston, the great Earle of Cornwall, and migthy favorite of king Edward the second, as it was publiquely acted by the right honorable the Earle of Pembroke his servaunts. Written by Chr. Marlow. Imprinted at London by Richard Bradocke, for William Jones, dwelling neere Holbourne conduct, at the signe of the Gunne 1598. 4to.

Die zweite Ausgabe Print. Lond. for Roger Barnes etc. 1612. 4to.

Die dritte — Print. for Henry Bell — 1622. 4to. Der Titel giebt an: As it was publikely acted by the late Queenes Maiesties Seruants at the Red Bull in S. Johns Streete.

In die Buchhändler-Rolle wurde das Stück zuerst 1593 eingetragen, und 1598 zuerst gedruckt. Die Abfassung setzt Warton in das Jahr 1590 ohne Angabe eines Grundes. Collier hält das Stück für eines von Marlowe's spätesten Stücken mit gutem Grunde; wir, mit besserem, für sein letztes, da es uns nicht wahrscheinlich deucht, dass ein Dichter wie Marlowe, der den rechten Weg gefunden, den falschen wieder aufsuchen sollte.

---

*) Ein Pentameter aus Ovid's Amores I. XIII., 39: —
„Clamares, lente currite noctis equi."
In dieser Situation, in dieser Stunde, in dieser Stimmung!

Bei Richard II. soll Shakspeare Marlowe's Edw. II als Muster vorgeschwebt haben; aber sicher nur als Reflex seines eigenen

Doch meine lebt zu ewiger Höllenqual! . . .
(Die Uhr schlägt Zwölf.)
Es schlägt! es schlägt!
(Donner, die Teufel erscheinen.)
Schliess, Hölle dich! Hinweg, o Lucifer!
In's Feuer will ich meine Bücher werfen!
O Mephistophilis!

Pater Kapuziner, Pater Dominikaner, Pater Jesuit hätten kein grauslicheres Höllenangst-Lamento dichten können ad majorem Syllabi gloriam. Im Munde eines Faust aus dem Zeitalter der deutschen Reformation, des Zeitgenossen Luther's, im Munde eines Marlowe'schen Faust zwei Jahrhunderte nach Wicklef, ist ein solches Höllenentsetzen der haarsträubendste ärgerlichste Anachronismus, der uns in die Seele des Dichters, nicht, wie die englischen Literarhistoriker und Kritiker enthusiastisch rühmen, in die Seele des Helden, dieses Höllen-Quakers, schaudern macht: „The ending of the play is terrible and his last exclamations of passion, not to be contemplated without shuddering" Hazl. a. a. O. p. 62. — „The catastrophe of this play makes the heart shudder, and the hair involuntarly start erect; and the agonies of Faustus on the fast-approaching expiration of his compact with the Devil, are depicted with a strength truly appalling" N. Drake, Sh. a. h. T. a. a. O. Ha ha! Wie gänsehäutlich! Wie zähneklapperlich!

Von der Schreckensnacht, als wäre die ganze Hölle los, wieder zusammengejagt, stürzen die Studenten nach Faust's Wohnung, um zu sehen, was aus dem hochverehrten Lehrer und Meister geworden. Sie fanden ihn — o Jammerschau! — zerschmettert am Boden liegen.*) Ein Fuchs wittert den Teufel hinter Faust's Knochenzulage zu seiner geholten Seele. Teufel her, Teufel hin! — stampft ein bemoostes Haupt mit der rechten Stiefelkanone auf — „Der Mann war bewundert einst Ob seiner Wissenschaft an deutschen Schulen: Drum lasst uns den zerstückten Leib bestatten Und die Studenten all', in Trauerkleid, Soll'n geben ihm ein stilles Grabgeleit.

Chorus fasst in eine Schlussermahnung das hoc fabula docet zusammen:

Den Weisen möge warnen sein Geschick,
Verbotnen Dingen ja nicht nachzuspüren;

*) Zw. Stud.
O Himmel, hilf! Hier lieget Faust's Gebein,
Zerschlagen ganz von grimmen Todes Hand!
Dritt. Stud. Die Teufel thaten's, denen er gedient.

Styls, den, unserer Annahme zufolge, Shaksp. zuerst dem englischen historischen Schauspiel aufprägte, und den Marlowe bereits aus Sh.'s ersten historischen Stücken (Henry VI) kannte, und zwar schon aus der ursprünglichen, als „The whole Contention" etc. vorliegenden Fassung derselben; einer, wie wir, vorbehaltlich näherer Betrachtung, zu glauben geneigt sind, gemeinschaftlichen Arbeit von Greene, Peele, Marlowe und Shakspeare, die Sh. späterhin (1592) für sein Theater als 2. und 3. Theil seines Henry VI. umformte. Die „Emporkömmlings-Krähe" (upstart crow) wäre sonach der eigentliche Pfau, der seine ersten, in der 'whole Contention' und 'The true Tragedy' gemauserten Federn wieder auflas, und in sein Nest trug. Und Greene's Geschrei über die upstart crow wäre nur Krächzen der 'Cornicula furtivis nudata coloribus'; nur das Geschrei nach Pfaunfedern, die Sh., als sein Eigenthum, wieder zurücknahm, infolgedessen die Consortium-Dilogie (Whole Cont. und True Trag.) als gerupfte Krähe sich auswies! beautified with his feathers. Wie dem nun, bis auf weitere Erörterung, seyn mag, daran halten wir fest, dass, hinsichtlich der Initiative des in Marlowe's Edward II. sich hervorthuenden beschaulich schwermuthsvollen, elegisch tragischen Tones, die Priorität, das erste Anschlagen desselben, dem Dichter Richard's II. gebührt.

An Stelle des heroisch-dämonischen Pathos, das in Marlowe's

Denn ihre Tiefe macht, dass Mancher glaubt,
Er müsse mehr thun, als von Gott erlaubt.

Dem englischen Faustbuch zufolge (The History of Doctor Faustus) ereignete sich dieses „miserable and lamentable end" im Dorfe Rimlich, eine halbe Meile von Wittenberg. Die entsetzten Studenten finden die Halle voll Flecken verspritzten Bluts, das Gehirn an den Wänden kleben. Denn der Teufel hatte ihn von einer Wand gegen die andere geschlagen ('for the devill had beaten him from one wall against an other). In einem Winkel lagen seine Augen, im andern seine Zähne, ein jammervoller, grausiger Anblick ('a pitifull and fearefull sight to behold'). Lautes Klagegeheul unter den Studenten, die nach Faust's Leiche suchten. Endlich fanden sie dieselbe auf einem Haufen Pferdemist jämmerlich entstellt und schrecklich anzusehen, denn Haupt und Glieder lagen da, in Stücke zerschmettert, u. s. w. Pentheus, von den Bacchen zerfleischt; Orpheus, von den Bassariden mit Nägeln und Zähnen zerrissen, mochten einen ähnlichen Anblick gewähren.

sonstigen tragischen Helden so thatendrangvoll über die Grenzen der Menschheit hinausstürmt, wie sein Tamerlan, Jude von Malta und Faustus, erblicken wir in seinem Edward II. die Parodie zu jenen titanischen Helden: einen König durch seine Charakterschwäche und den mit solcher Schwäche in der Regel gepaarten selbstherrscherischen Eigenwillen eine Katastrophe über sich heraufbeschwören und seinem tragischen Geschick erliegen. Tragisch: nicht durch die Charakterschwäche, die an sich nur Widerwillen und Verachtung zu erregen vermag — dadurch tragisch: dass dieser Charakterschwächling, durch Geburt und Erbfolge zum Träger der höchsten Staatsgewalt berufen, in die Majestät des biblisch geheiligten, unverletzlichen Königthums von Gottes Gnaden gekleidet, und vom Bewusstseyn dieses unveräusserlichen, unantastbaren Gottesgnadenkönigthums erfüllt, durch sein persönliches Unvermögen, seine innere Ohnmacht in vernichtenden Widerspruch mit seinem Herrscherberufe tritt, so wie er als der klägliche Ausdruck des durch seine Schuld zerrütteten Gemeinwesens aus Schuld seines, vermöge weltlichen und göttlichen Rechtes, gleichwohl geweihten Unberufes zur Herrschaft, als der Repräsentant des verkommenen, dem Untergange zusinkenden Staates erscheint: so wie er, der König, in seiner Person die Wurzel und Quelle der Staatsschwäche, des Staatselends darstellt: so verkörpert sich gleichsam in den dagegen reagirenden staatlichen Lebensorganen, in der permanenten Empörung der grossen Reichs- und Ständeglieder gegen ein solches, den Staatsbestand gefährdendes Oberhaupt, jener innere Widerspruch von Machtbesitz und Machtvermögen, verkörpert sich gleichsam die in dem innern Zwiespalt zwischen Begriff und Wesen des Königthums beständig arbeitende und gährende Auflehnung, sie verkörpert sich in den rastlosen Aufständen des Adels, der Reichsbarone, als der, zu jener Zeit, constitutiven, dem Königthum mehr coordinirten denn subordinirten Grundmächte und Factoren des Staatswesens. Die persönliche unheilvolle Schwäche des Königs erscheint hier mit dem Staatsschicksal so innig verkettet, dass ihr dieses die tragische Grösse und Weihe verleiht; dass Furcht und Mitleid mit dem an sich mehr jämmerlichen als jammerwürdigen Könige aus seinem gesetzmässig mit dem Staatsgeschick identischen Verhängnisse entspringen. Diese

Nothwendigkeit der Solidarität zwischen legitimem, Davidisch biblischem Gottesgnadenkönigthum und Heimsuchung der Staatszerrüttung an den Schwachheitssünden des berechtigten Trägers der höchsten Staatsgewalt vertieft das an sich Armselige, Erbärmliche und Verächtliche zum tragischen Abgrund eines ganzen Königsgeschlechts. Demgemäss wird denn auch die tragische Kunst des Dichters sich in der bewältigenden Hervorstellung dieser Momente offenbaren. Das Pathos des machtlosen, dieser gegenseitigen Haftbarkeit, dieses unlösbaren Widerspruchs zwischen geheiligter Herrschaftsberechtigung und Unfähigkeit, das Anspruchsrecht zu behaupten, sich mehr oder minder bewussten, sein oberstes Majestätsrecht immerdar in allen Jammertönen der Ohnmacht anrufenden Königs, das Pathos des machtlos rechtmässigen Gewaltinhabers wird durchweg von diesem Widerspruch, worin er verhängnissvoll durch sein machtentblösstes Gottesgnadenthum sich verstrickt fühlt, stöhnen und ächzen, mit dem unausgleichbaren Zwiespalt in wehvollen Antithesen spielen, und ihn in thränenheissen, witzig leidseligen Sophismen abspiegeln. Solchem kindesgleich jammerseligen Schmerzenshelden gegenüber werden die mit seinem Geschicke spielenden Reichsgrossen das Heroische der Staatsidee durch unbeugsamen Empörungstrotz vertreten und verfechten. Im Heroismus des rebellischen Baronen-Titanenthums verjüngt sich das historisch-staatliche Königthum. Der „Königsmacher“ macht so lange in Königen, bis das Gleichgewicht hergestellt ist; bis der aus dem Königsschwächling in den Königsmacher gefallene Schwerpunkt wieder in den König zurückfällt; bis das Heroische einer legitimen oder durch verdiente Erfolge legitim gewordenen Herrscherpersönlichkeit die Staatsidee in höchster und segensreicher Machtfülle und Einheit verwirklicht, wie King Henry V. Und wenn dieses Ideal von heroischem Gottesgnadenkönigthum abermals im Hader der kronensüchtigen Machtansprecher erlischt, bis eine endgültige Sühne durch einen die Ansprüche beider Linien, beider Kampfparteien, in seiner Persönlichkeit ausgleichenden und legitimirenden Siegesfürsten errungen wird, welcher die blutige Axt einem usurpatorischen Scheusalkönige entrissen, dessen Heroismus in der Gesetzlosigkeit schwelgte.

All diese, hier nur vorläufig berührten Momente werden wir

in Shakspeare's vaterländischen Geschichtsdramen, von König Heinrich VI. Erster Theil bis König Heinrich VIII., in so wunderbarer Wechselbedingtheit sich entwickeln sehen, dass schon, aufgrund dieses tiefinnersten Compositionscharakters, abgesehen von allen äusseren Beweisgründen, die Zusammengehörigkeit und Einheit dieser Gruppen gefolgert werden muss; dass ferner Shakspeare's Urheberschaft, bezüglich jedes einzelnen dieser Stücke, im Hinblick auf den durchgängigen Plan, und die Meisterschaft der Durchführung in jedem derselben, vom ersten bis zum letzten, unwidersprechlich erhellt; dass mithin auch den Bezweiflern und Bestreitern der „Aechtheit" des einen oder andern dieser Historien-Stücke geradezu das Gehirnorgan für Verständniss Shakspearischer Composition abzusprechen ist.

Liegt nun in Shakspeare's Historien eine grossartige, der trilogischen Tragödie des Aeschylos ebenbürtige Verkettungstragik von dynastischen Freveln und deren Sühne vor, imvergleich zu jenen Trilogien darin ein höheres Entwickelungsmoment der dramatischen Kunst bezeichnend, dass die Idee der Familienschuld, des Hausrachegeistes (Alastor) zur dramatisch-tragischen Prüfung des Herrscherbegriffes selber, zu einer poetisch-kathartischen Untersuchung der Anspruchstitel des formellen Majestätsrechts, zu einer tragischen Läuterungskritik gleichsam der Wechselbezüglichkeit von erbfolgerechtlichem Herrschaftsbesitz und staatsactioneller Herrschaftsberechtigung, aufgrund des Salus reipublicae summa lex esto, sich erweitert; und tritt diese trilogisch und tetralogisch sich gliedernde Vergeltungstragik in Sh.'s Historien dergestalt hervor, dass der Widerspruch beider Rechtsmomente in einem letztgültigen Ausgleiche aufgehoben wird, der das formell legitime Erbfolgerecht mit dem thatsächlichen, auf dem Besitz der höchsten Gewalt, Macht und Betheiligungskraft fussenden Herrschaftsrecht vereinigt und versöhnt — liegt diese Staatsgrundgesetzesfrage in Shakspeare's Historien trilogisch entwickelt, und in dramatisch tragischer Kunstform vor Augen: Was gewahren wir, demgegenüber, in Marlowe's Edward II.? Nicht blos keine Spur und Ahnung von dem tragisch-kathartischen Austragsgedanken, der freilich nur in einem Cyklus von Folgestücken zu deutlicher Erkenntniss und Anschauung zu bringen war: auch das Märtyrerpathos des Königs schlägt in die Monotonie kläglicher, durch

kindischen Trotz und polternde Eigenwilligkeit jede Sympathie ertödtender Ohnmacht um. Die Günstlingsmanie, unausgesetzt als Edward's tragische Schuld betont, hängt ihm vor der Brust als seine Schuldtafel. Er aber trägt sie wie eine königliche Insignie zur Schau und liebkost sie zärtlich, inbrünstiglich, als sein Herzblatt. Im Dahlen und Spielen mit dieser Lieblingspuppe geht seine königliche Machtvollkommenheit, sein Majestätsrecht auf, wie der Conflict der rebellischen Barone im Kampf um diese Puppe, die sie dem Könige endlich entreissen und ihr den Kopf abschlagen. Im Pathos des Königs, im Pathos seiner Quäler und Misshandler, der Reichsbarone — kein Schmerzenslaut um des Reiches Geschicke. Das Tragisch-Heroische kommt keinerseits zum Ausdruck. Die tragische Handlung verläuft in eine Folterkammer, ein Henkerspiel, mit Reichsvasallen als Folter- und Henkersknechten, mit einem Könige und dessen Mignons als martyrisirten Opfern einer cynädischen Günstlingsliebschaft. Mit welchem tiefen tragischen Kunstgefühl dämpft Shakspeare die einzelnen, aus despotischen Willkürlaunen hervorbrechenden Verschuldungen seiner Leidenskönige, der Märtyrer ihrer Herrscherschwäche, ihrer politischen Kläglichkeit, ab, um aus dieser, wie aus einem Brennpunkte, das Verzehrungsfeuer ihrer tragischen Läuterungssühne zu entwickeln, das zugleich ein Beleuchtungsschlaglicht auf die Geschickesgemeinsamkeit zwischen einem solchen Jammerkönigthum, und seinem Reflex und Abbilde, der Jämmerlichkeit seines Staats und seiner Regierung, wirft! So tritt, unter anderen einzelnen Schwachheitssünden, Richard's II. Günstlingstreiben mit seinen Mignons in den Schatten zurück. Ja die rührendsten, herzgewinnendsten und gottgefälligsten Privattugenden dieser Schmerzenskönige sammelt der grosse tragische Dichter, als feurige Kohlen, auf ihrem Haupt, auf Richard's II. gramvoll bethräntem, auf Henry VI. kindlich frommem Haupte, oder bindet ihnen die persönlichen Tugenden, wie Abraham dem Isaak die Opferscheite, auf den Rücken. Der gottbegnadetste König von Gottesgnaden ist der durch Weisheit, Kraft und grosse Herrschereigenschaften von Gott begnadete König; ein blosser Vongottesgnadenkönig aber, der den Staat zugrunde richtet, ein gottverworfener König. Ein König der, wie King Henry IV., sich in das Vongottesgnadenthum usurpatorisch einschleicht, erschleicht

auch zuletzt das Gottesgnadenthum für sich und seine Nachfolge. Ja dieses konnte aus der Blutsaat eines Scheusals, wie Richard III., erblühen, wenn nicht sein vom Teufel verschrumpfter, verhexter Arm mit der rastlos arbeitenden Mordaxt seinen anderen, durch Herrscherkraft und Stärke begnadeten Arm im Blutrausch abschlug. Das sind Haupttrümpfe, die Shakspeare's Historiencyklus mit King Henry IV. und King Richard III. ausspielt, Trümpfe, wovon die rothglühende, Edward III. in den Leib gestossene Eisenstange sich nichts träumen lässt.

Das Günstlingsmotiv trägt Marlowe's Edward-Tragödie als Brandmal an der Stirne zur Schau. Piers Gaveston, Sohn eines Gascognischen Edelmanns, Prinz Edward's, des nachmaligen Königs, Jugendgespiele, von Edward's Vater, dem gewaltigen Könige Edward I. für immer verbannt, dieser Piers Gaveston eröffnet die Tragödie, wie seine Zurückberufung aus dem Exil den ersten Herrscheract bei seines königlichen Herzensfreundes, Edward's II. Regierungsantritt (1307) bezeichnet. Mit des jungen Königs Rückberufungsbriefe in der Hand, schreitet Gaveston in die Handlung herein, das grosse Ereigniss triumphirend aller Welt verkündend, den Manen Edward's I. und England, dem Reiche, das sein Fuss nicht wieder betreten sollte, zum Hohn:

Welch grösser Glück giebt es für Gaveston,
Als dass er Günstling eines Königs lebt.
Ich komme, süsser Prinz; auf solchen Ruf
Wär ich von Frankreichs Küste hergeschwommen [1]) . . .
Nach langem Bann erblick' ich London, wie
Elysium die neugekommne Seele.
Nicht dass ich's liebe, noch die Menschen drinnen,
Nein, weil es der bewohnt, der werth mir ist,
Der König: könnt' an seiner Brust ich sterben,
Wollt' ich mit aller Welt zerfallen seyn! [2])

---

1) What greater bliss can hap to Gaveston
Than live and be the favourite of a king!
Sweet prince, I come! there, there thy amorous lines
Might have enforc'd me to have swum from France . . .
Wir benutzen Eduard v. Bülow's Uebersetzung.

2) The king, upon whose bosom let me lie,
And with the world be still at enmity.
Der König lässt an seiner Brust mich liegen,
Und Trotz biet' ich der Feindschaft aller Welt.

Drei arme Männer, von den Coulissen ad hoc ausgespieen, die ihm ihre Dienste anbieten, weist der Günstling erst schnöd hochmüthig ab, vertröstet sie dann auf die Zukunft[1], um sie los zu werden. Nun stellt er in einem Monolog seiner künftigen Günstlingswirthschaft das Horoskop in Zügen, deren satirische Spitzen das Hofwesen zu des Dichters Zeit augenscheinlich treffen.[2]

Der König tritt auf mit seinen „Grossen", seinen Actäon-Hunden, die ihm beständig auf der Ferse sitzen, ihn zu Tode hetzen, und schliesslich zerfleischen. An ihrer Spitze Thomas Earl of Lancaster, des jungen Königs Vetter, ihm beigesellt die beiden Mortimer, Oheim und Neffe. Der Jüngere, Roger Mortimer, ein jugendlich schöner Reichsbaron, begütert in den walisischen Marken, geschmeidig wie ein Windspiel und als solches seiner Herrin Lieblings-Schoosshund, der Königin Isabeau von Frankreich, Edward's Gemahlin, die vom Dichter, bis zur Katastrophe, als keusche Diana verherrlicht wird, ebenfalls ad hoc; nämlich des Actäon wegen, in den sie ihren königlichen Gemahl

---

1) Geht mir es wohl, nehm' ich Euch Alle an.

2) Gavest.

— — Die taugen nicht für mich.
Ich brauche lust'ge Dichter, Witzlinge
Und Musiker, die mir mit Saitenspiele
Den schwachen König stimmen, wie ich will . . .
Drum will zu Nacht ich Italiänsche Masken,
Komödien, Schaulust, wohlgestellte Reden;
Bei Tage aber, wenn in's Frei' er geht,
Lass meine Pagen ich als Nymphen kleiden,
Die, Dianas ziegenfüss'gen Satyrn gleich,
Seltsam verschlungen auf der Wildbahn tanzen.
Ein hübscher Knabe als Diana mag,
Mit Haar, das golden durch die Fluth sich zieht,
Mit Perlenschnüren um die nackten Arme,
Und mit 'nem Oelzweig spielend in den Händen,
Zu bergen, was der Männer Aug' ergötzt,
Zuweilen sich in einer Quelle baden . . .
(To hide those parts which men delight to see).

Derlei Maskenspiele waren am Hofe Henry VIII. und der Königin Elisabeth im Schwange, besonders auch von den Günstlingen dieser Königin veranstaltet und ausgeführt.

verwandelt, und ihm dann vom Schoosskind den Rest geben lässt. Dieses Endgeschick hatte Gaveston's Monolog eben ahnungslos vordeutsam geweissagt.[1]) Nun ist er von den Präludien dazu unbemerkbar Ohrenzeuge und Gegenstand zugleich von des Königs hitzigem Wortwechsel mit seinen Kronvasallen. Der ä. Mortimer herrscht dem Könige zu: „Wenn Ihr uns liebt, Herr, hasset Gaveston". Der Jüngere, Roger Mortimer, sagt dem Könige die Heerfolge auf, wenn er dem verhassten Gaveston nicht den Laufpass giebt. Der Günstling fletscht aus dem Klammernversteck seiner Aparte's die Zähne[2]) gegen die meuterische Meute, die um ihn auszubeissen auf den König ansetzt. König Edward knallt mit der Jagdpeitsche unter die den Actäon bereits witternde Meute:

Ich will, dass Gaveston kommt und will Euch lehren,
Dass es Gefahr bringt Königen zu trotzen.

Seinen Bruder, dem Earl of Kent, schnalzt der König ein Hussa zu:

Zur Rache, Bruder! Lass herab vom Pfahle,
Der Sünder Häupter Busse predigen.

Fort — ruft der j. Mortimer,

Fort von dem hirnerkrankten König, Ohm,
Lasst künftig uns mit nackten Schwertern sprechen.

Und stürzen ab. Jetzt stürzt auch Gaveston aus seinen Aparte-Klammern zu des Königs Füssen, der ihn aber, als sein zweites Ich, wie er selbst nur ein anderer Gaveston[3]), in den offenen Armen auffängt, ernennt ihn zum Oberkämmerer, zu seinem Secretair und Staatssecretair, Grafen von Cornwall, und freien Herrn von Man, mit der unbeschränkten Vollmacht, den Staatsschatz bis auf den Grund auszusäckeln.[4])

---

1) Gavest.

Daneben guckt Actäon aus dem Hain,
Wird von dem Zorn der Göttin umgewandelt
In Hirschgestalt, flieht, doch der Hunde Wuth
Reisst ihn darnieder und er scheint zu sterben.
So was belustigt seine Majestät.

2) Gavest. (beiseit)

Den Grafen Lancaster verabscheu' ich . . .
— — — — — — — — —
Der Bube Mortimer, ich tödt' ihn noch.

3) Edw. Thy friend, thyself, another Gaveston.

4) Edw. Wantest thou gold? go to my treasury.

Der hinzugetretene Bischof von Coventry, der beim Erblicken des auf seinen Betrieb verwiesenen, und König Edward's I. eben zu feiernde Exequien durch seine Rückkehr befleckenden Günstlings seinen vollen Abscheu zu erkennen giebt, packt Gaveston mit beiden Fäusten, im Begriff den Bischof aus seinem Messgewand zu schütteln. Wirf ihm — ruft hetzend, König Edward dem Günstling zu:

> Wirf ihm die goldne Mütz' ab, reiss' in Stücken
> Das Messgewand, tauf' im Canal ihn wieder . . .
> — — — — — — — — —
> Sey Du Lord Bischof, nimm sein Einkommen,
> Lass Dir ihn dienstbar seyn als Capellan,
> Ich geb' ihn Dir, thu mit ihm was Du willst.
> Gavest. Er sterb' im Kerker in den Block gespannt.
> Edw. Im Tower, auf der Flotte, wo Du willst.
> Bischof. Für diesen Schimpf sey Du verflucht von Gott.
> Edw. Ist Niemand da? Schleppt da den Pfaffen fort . . .

Leidenschaftlich erhitzte, tumultuarisch bewegte Expositionsscenen, treffliche Einleitungsconflicte zu einem den König-Günstlingsunfug züchtigenden Geisseldrama! Aber auch zu einer für das Schicksal der Betheiligten, insbesondere für den Leidenshelden, den König, theilnahmvoll stimmenden, Furcht und Mitleid mit ihm zu erwecken geeigneten Tragödie? Wenn die Charakterzüge dieses Königs sich vorweg als Geisselstriemen darweisen, von seiner eigenen, sich selbst satirisirenden Hand gezeichnet? Je dichter diese Geisselschläge auf das Günstlingsmotiv fallen; je satirischer die Compositionsabsicht: desto weniger steht die dramatische Figur mit ihrem selbeigenen Charakter ein, welcher sich vielmehr aus den Brandmalen und Flecken der so sarkastisch, mittelst des Königs Hand, vom Dichter geschwungenen Geissel zusammensetzt.

Wieder rennen die gegen den „Franzmann", Gaveston, verschworenen englischen Reichsbarone mit den Köpfen zusammen, dass die Funken stieben. Der Bischof im Tower, „sein Gut und Leben in Gaveston's Hand" — — „Auch die Kirche wird tyrannisirt". Der hitzigste Brausekopf unter ihnen, der j. Motimer wirft das zündendste Feuer: „Der tolle Franzmann mag sein Leben hüten, Ist seine Brust nicht stichfest, muss er sterben". „Der Niederträchtige" Graf, Oberkämmerer, Mylord von Cornwall — wüthend krachen die Köpfe der Barone gegeneinander: der ä. Mor-

timer: „Leistet der Sclaven keiner Widerstand?“ — Lancaster: „Der Wüthendste wagt gegen ihn kein Wort“. Des jungen Mortimer Schädel steht ganz in Flammen: „Das zeigt, Lancester, ihre Niedrigkeit. Wenn alle Grossen wären meines Sinnes, Wir wollten von des Königs Brust ihn reissen Und an das Hofthor den Verräther knüpfen“. Hinter der Scene heftiger Aufruhr des Erzbischofs von Canterbury, der seine Boten an den Papst sich eiligst heisst zu Rosse schwingen und dem Oberlehnsherrn von England, dessen geistlichem Oberkönig, die am Bischof von Coventry verübten Greuel melden. Aufgefordert von den Peers, sich mit ihnen zu Acht und Bann des schändlichen Günstlings zu verbinden, richtet der Erzbischof schon seine Blitze gegen den Frevler an der Kirche, fluchfertig, äussersten Falles das höhere Haupt, das höchste, des Königs Haupt selber zu treffen.

Königin Isabella wandelt vorüber, um im nächsten einsamen Walde ihren Gram zu verbergen, „Weil mich mein Herr, der König, nicht mehr schätzt, Und blind vor Liebe ist zu Gaveston“. Auf die Mittheilung des j. Mortimer, ihres Buhlen in spe: „Es wird der listige Franzos verbannt“ und ginge „des Königs eigne Krone drauf“ — fleht die vor Kummer ob des Königs ihr entzogener Liebe herzenskranke Königin:

> Dann lasst ihn hier, denn ehe mein Gemahl
> Des Bürgerkrieges Weh empfinden soll,
> Will ich ein schwermuthvolles Leben führen,
> Und mag er schwelgen mit dem Lieblinge.

Die Isabella, wie sie Marlowe hier anlegt, ist der unklarste, räthelhafteste Frauencharakter der englischen Bühne, inbezug auf psychologische Wahrheit und Motivirung. Heuchelei war ein geschichtlicher Seelenzug dieser Vasallen, der Liebesgram und das Schmachten nach ihrem durch Gaveston ihr entfremdeten königlichen Gemahl ist bei Marlowe's Isabella aufrichtig und inniglich wahr, wie ihr Selbstzuspruch, nach einer späteren Scene mit dem Könige, offenbart, der die „French strumpet“ mit Abscheu von sich stösst [1]); die verleumderische Beschuldigung soll als eine vom Günstling soufflirte infame Insinuation gelten. Mit einem Thränenschauer verschmähter Zärtlichkeit klagt die tief gekränkte Gattin den Günstling an: „Du bist es, Schelm, der

1) Edw. Fawn not on me, French strumpet! get thee gone.

meinen Herrn mir raubt!" Gaveston. „Madam! Ihr seyd's, die meinen Herrn mir raubt!" Edw. „Sprich nicht mit ihr, lass sie vor Gram vergehen".

„Königin.

Womit, o Herr, verdien' ich diese Worte?
Frag diese Thränen, die mein Auge weint,
Frag dieses Herz, das bricht aus Leid um Dich,
Wie Dich die arme Isabella liebt.

Edward.

— — weine nur, eh Gaveston nicht zurück,
Kommst Du nicht wieder vor mein Angesicht.
(Ed. und Gav. ab.)

Königin.

O jammervoll bedrängte Königin!
Wär', als ich schied von meinem süssen Frankreich,
Mir auf den Wällen Circe doch genahet,
Die Zauberin, und hätte mich verwandelt.
Wär' an dem Hochzeitstage Hymen's Kelch
Mir Gift geworden, hätten mich erstickt
Die Arme, die den Nacken mir umschlungen,
Dass ich von meinem Herrn, dem Könige,
Mich jetzt nicht müsste so verlassen sehen" . . .

Die allmäliche Umwandelung eines solchen Engelweibes von ehelich demuthsvoller Liebestreue und Zärtlichkeit in eine Teufelin, in eine der scheusslichsten Rachefurien — fürwahr, eine Aufgabe psychologischer Kunst und Frauencharakterzeichnung würdig eines Dichters wie Marlowe. Von solcher Kunst aber gewahren wir, im Verlauf des Stückes, kein Anzeichen. Wie allenthalben Marlowe's Charaktere schroff und hart neben einander stehen, lichtweiss oder höllenschwarz: Zenocrate in schneidend scharfem Lichtabstich gegen Tamburlaine's schwarzblütigen Dämonismus; Abigail, der lichte Engel, neben ihrem Vater, dem schwärzesten der Teufel: so springt gar in einem und demselben Charakter, in Königin Isabella, das reinste Unschuldweiss in das finsterste Abgrundschwarz um, das nur dem scherzhaft heitersten aller Tonmeister durch musikalisches Helldunkel einigermassen zu lichten gelang, mit jovialen herzerfreuenden Lichttönen, nicht mit jenen grausig grellen Höllenfunkensprühlichtern, womit Königin Isabella und ihr teuflischer Buhle des finstere Schwarz jach durchblitzen, um es in die tiefste Finsterniss ewiger Verdammniss, ewiger Qualennacht, zu tauchen.

Ja die König Edward's wankelmüthige Schwäche und Zerfahrenheit charakterisirenden Pinselstriche bringen das Charakterbild vorzugsweise durch solche plötzliche Uebersprünge von Weiss und Schwarz zustande, und zeichnen gleichsam nur dadurch eine dramatische Figur und Physiognomie, dass sie dieser abwechselnd in's Gesicht schlagen. In der 4. Sc., wo die „Edeln" einen neuen Verdammungsspruch gegen den Günstling, unter der Aegide des Erzbischofs, geschmiedet, tobt der König auf: „Legt Hand an den Verräther Mortimer!" — Der ä. Mort. „Legt Hand an den Verräther Gaveston!" ... Edw. „Und wär er Bauer, soll durch meine Gunst Den Stolzesten von Euch er niedertreten". Lancaster: „Ihr dürft uns, Herr, nicht so erniedrigen. Fort sag' ich mit dem schlechten Gaveston". Da bricht im Handumdrehen der König in sich zusammen, und sinkt vor seinen Baronen, wie ein überladenes Lama, in die Kniee.[1]) Und gleich darauf wieder auffahrend, ein sprungfertiger junger Leu: „Eh meinen Gaveston Ihr mir entreisst, Treibt diese Insel auf dem Ocean Dem unbesuchten öden Indien zu". Mit Absetzung von den Grossen, mit Kirchenbann vom Bischof bedroht, kriecht schon der junge Königsleu als Löwenhündchen auf dem Bauch, und heuchelt wedelnde Schmeichelei[2]) mit ungeheuchelt hündischer Selbstentwürdigung.[3])

In dem darauf folgenden Monolog speit K. Edward desto bedrohlicher Feuer und Flamme gegen das „hochmüthige Rom",

---

1) Edw.

> Nein, eher legt Ihr an den König Hand.
> Hier, Mortimer, sitz' Du auf Edward's Thron,
> Tragt meine Krone, Warwick, Lancaster,
> War je ein König so beherrscht wie ich?

2) Edw. (beiseit)

> Es hilft kein Drohen mehr, ich schmeichle denn:
> Gehorsam will der päpstliche Legat.

3) (laut)

> Macht aus der Monarchie Euch Königreiche
> Und theilet Jedem unter Euch eins zu;
> Wenn mir nur irgendwo ein Winkel bleibt,
> Mit meinem Gaveston mich zu erfreuen.
> — — — — — — — — —

gegen Papst, Kirche und Pfaffen und verschluckt diese, wie der Marktgaukler brennende Talglichte verschlingt. [1])

Eben so unversehens ringelt sich diese Tamburlainesche Zornader in des Königs Zungenbändchen zu einem Leckzünglein in der Abschiedsscene mit Gavoston um.

In der Schlussscene des ersten Acts wirft Königin Isabella, aufgrund von so verschleierten, durch ihr Aparte mit dem j. Mortimer, in Gegenwart der Barone, so vieldeutsamen Beweggründen, miteins wieder den Bann- und Achtspruch gegen Gaveston um, dass auch dieser, aller deutlich erkennbaren, psychologisch dramatischen Motivirung ermangelnde Umschlag als eine in der Luft schwebende Stegreif-Peripetie erscheinen darf. [2])

Was die Königin mit ihrem Liebchen in petto heimlich geflüstert, könnte man durch des j. Mortimer mit seinen Verschwörungsgenossen verhandelten, die Rückberufung Gaveston's befürwortenden Anschlag verlautbart wähnen. Mortimer's Plan fasst die Eventualität ins Auge: Wäre Gaveston hier, „verachtet,

---

Warwick.
Ihr, die Ihr fürstlich, solltet ihn verjagen.
Pfui, unterschreibt! und lasst den Bengel laufen!
(For shame, subscribe, and let the lown*) depart.)
Edw.
Ich seh', ich muss, und also thu' ich es,
Anstatt mit Dinte, schreib ich es mit Thränen.

1) Edw.
Hochmüthig Rom! — — — —
— — — — Mit den Wachskerzen,
Die Deine Kirchen antichristlich hellen,
Anzünd' ich Deine halbverfallnen Strassen,
Brenn' ich danieder Deine festen Thürme;
Der Tiber soll von todten Pfaffen schwellen . . .

2) Königin.
Setz Dich zu mir ein wenig, Mortimer,
Ich will Dich so eindringlich überreden,
Dass Du den Widerruf bald billigest.
D. j. Mortimer. Es ist unmöglich; sagt mir, was Ihr denkt.
Königin. So höret mich, doch hör' es Keiner sonst.

---

*) lown i. e.: base low fellow.

wie er ist", dass sich dann „viel leichter ein feiler Kerl fände, Ihn zu erdolchen für ein Sündengeld". Stände aber die Annahme, dass die Königin und der j. Mortimer diesen Plan soeben heimlich verabredet haben, nicht in offenbarem Widerspruch mit Isabella's einzigen, tiefsten, wiederholt, und auch in Selbstgesprächen betonten Herzenswunsch; mit ihrem für bisjetzt ausschliesslichen Pathos: des Königs Zuneigung wieder zu gewinnen? Ist es denkbar, dass die Königin, in solcher Stimmung, mit Mortimer d. J. eine heimliche Intrigue eben ausgeplant habe, die auf Gaveston's Beseitigung durch Meuchelmord abzielen sollte, als dessen Hauptanstifterin der König sie vor Allen unfehlbar bezüchtigen würde? Allem Anscheine nach insinuirt aber der schlaue, ehrgeizige Mortimer den Genossen den eventuellen Mordanschlag auf Gaveston als seinen Plan, um den Rückberufungswunsch der Königin den Baronen annehmbar zu machen, und zugleich die Königin sich zu verpflichten, die an Mortimer's Verhandlungen darüber mit den Baronen gewiss nicht theilnimmt. Nachdem er diese für seinen Plan gewonnen, wendet sich Mortimer erfreut über den Erfolg seiner Ueberredung mit den Worten an die Königin:

„So ist mein Mühen also hochbelohnt,
Und Mortimer Euch gern zu Gegendiensten".

Und sie, die Königin, darf sich in einem aufrichtig und lauter gefühlten Dankesergusse gegen Mortimer und die Barone ergehen [1]), und den, trauernd um des Lieblings Bann, zurückgekehrten König mit der Kunde des Widerrufs der Acht hochfreudig überraschen und entzücken; sie selbst schwelgend in der Erfüllungs-Wonne ihres innigsten Seelenwunsches, durch diese

1) Königin.

Wenn Isabella diese Gunst vergisst,
Mag sie verlassen und verworfen seyn.
Seht da zurück den König, unsern Herrn,
Zu guter Zeit, nachdem auf seinem Weg
Den Grafen Cornwall er begleitet hat.
Die Nachricht wird ihn freun, sie freute mich
Noch mehr als ihn; mehr als er Gaveston liebt,
Lieb' ich ihn selbst, ich wollt', er liebte mich
Nur halb so sehr, ich wäre dreimal selig.

Nachricht des Königs Herz zu rühren und ihr wieder zuzuwenden.

Seiner Sehnsucht nach dem Liebling leiht Edward imstillen unwürdige, unkönigliche Worte.[1] Aber die Rose, die himmelfreudige Rose, die in seinem Herzen Königin Isabella miteins durch die Nachricht: dass sein Gaveston wieder kommen darf, erblühen lässt![2]

Der Actschluss schwimmt in Seeligkeit und überschwänglichen Herzensergüssen, nicht nur vonseiten des Königs und der Königin. König Edward schliesst jeden Einzelnen der meutrischen Barone an sein Herz, so inbrünstig, als sey jeder von ihnen Gaveston, und überschüttet sie mit Gnadenerweisen und hohen Reichswürden.[3]

Seinem Kronsecretär trägt der König auf, sofort Botschaft

---

1) Edw.

Könnt' ich um meine Kron' ihn wiederhaben,
Wollt' ich sie willig seinen Feinden geben,
Und Glück mir wünschen zu so theurem Kaufe.

2) Edw.

Dass wiederkommen darf mein Gaveston?
Die Kunde ist zu süss, um wahr zu seyn.

Königin.

Wollt Ihr mich lieben, wenn dem also ist?
— — — — — — — — —

Edw.

Nimm meine Hand noch einmal; sieh es an
Als zweite Heirath zwischen Dir und mir.

3) Edw.

Herzhafter Lancaster, umarme mich
— — — — — — — —
Als mein Genosse lebe fürderweit.

Lanc. So gnadenreicher Gruss entzückt mein Herz.

Edw.

Lord Warwick sey der erste meiner Räthe . . .
— — — — — — — — —
Bei Prachtaufzügen, öffentlicher Schau,
Trag' Pembroke vor das Schwert dem Könige.

Den jüngern Mortimer erhebt er zum Marschall seines Reiches.

Königin.

Nun ist der König Englands reich und stark,
Er hat die Liebe seiner hohen Peers.

an Gaveston nach Irland zu senden, um dessen Rückkehr zu beschleunigen. Nur der j. Mortimer ringelt zuletzt noch unter den Rosen der Allgemeinen Versöhnungsfreude als Klapperschlange, und lässt am Actschluss die Rassel spielen.[1])

Trotz alledem bleibt die dramatisch psychologische Motivation, infolge des verheimlichten Gesprächs der Königin, dieses Musterbildes ehelicher Treue und Zärtlichkeit, mit ihrem, vom Könige schon jetzt als ihr Buhle verächtigten, Mortimer, apokryph, schwankend, haltlos, ein Umschwung aus freier Faust und, wie die Charaktere selbst, mehr aus schroffen, je nach improvisatorischen Wandlungen, im Gesprächston wechselnden Contrastzügen, als aus der Nothwendigkeit folgerichtig und entwickelungsgemäss aus Handlung und Figuren fliessender Situationen entsprungen. Das bereits angedeutete Grundgebrechen aber von Marlowe's vaterländischer Geschichtstragödie, Edward II., dass diese nämlich, nicht durchweht und durchbraust vom mächtigen Geschichtsodem des Staatsgeistes, des politischen Pathos, innerhalb der engen Schranken eines vom ausschliesslichen Günstlingsmotiv bewegten Hofränkespiels verläuft, dieses Grundgebrechen liegt schon im ersten Act offen zutage. Infolge dieses Radicalfehlers ermangeln die Figuren des historischen Markes, des patriotisch-heroischen Schrot und Kornes. Es sind keine politischen und noch weniger historisch-tragische Charaktere! Der einzige unter den ränkesüchtig meuterischen, vom Adelsparteigeist durchaus bestimmten Reichsbaronen, der einzige der seinem, in persönlicher und Standesselbstsucht wurzelnden Günstlingshasse durch wiederholte Berufung auf das Wohl des Landes eine höhere Weihe zu geben versucht, der j. Mortimer, selbst dieser findet sich hierbei mehr mit dem Scheine solches schwungvollen Pathos

---

1) „Er trägt" — bedeutet der j. Mortimer seinen Oheim den ältern M. — Er, Gaveston — trägt ein kurz, italisch Mäntelchen,
Besät mit Perlen, am Toskanerhute
'Nen Edelstein, mehr als die Krone werth;
Wenn Andre so wie ich vorübergehen,
Guckt mit dem Kön'ge er zum Fenster 'raus,
Und spottet über uns und unsre Tracht,
Und lacht uns aus und schimpft auf unser Volk.
Das ist es, Oheim, was mich rasend macht.

ab, als dass es aus dem wahrhaft patriotisch begeisterten Innern eines englischen Peers hervorbräche. Der blosse Hinweis auf den ersten Act von Sh.'s Richard II. genügt, um die unermessliche Ueberlegenheit, bezüglich jedes einzelnen der bezeichneten, bei Marlowe völlig verdunkelten, in Richard II. mit aller Lichtstärke hervorleuchtenden Momente einer poetisch-patriotischen Geschichtstragödie, auf einen Schlag vor die Anschauung zu stellen. Ein zergliedernder Vergleich beider durch Motive und Charakter nahbeschlechteten Stücke scheint uns, inanbetracht, dass eine blosse Nebeneinanderstellung derselben die Kritik mit der Löwenklaue (clâ) vollzieht, welche Wolfram v. Eschenbach den Tag durch die Nacht, sie zerreissend und verzehrend, schlagen lässt, vollständig überflüssig; zumal die bevorstehende Analyse Richard's II. als Seitenstück zu der von Marlowe's Edward II. an und für sich die kritische Paralle liefern wird.

Siehe da! Ein Nachwuchs von Günstlingsglückspilzen ist mittlerweile in dem Zwischenraum vom ersten zum zweiten Act emporgeschossen, in dem Augenblicke, wo der officielle Mignon, Gaveston, in die vollste Blume seiner Günstlingsherrlichkeit schiesst! Ein j. Spenser, oder Hugh le Despearer, von adeliger Herkunft, erwartet, nach dem eben erfolgten Tode des Hauptes und Schirmherrn seiner Familie, Graf von Glocester, die Rückkehr Gaveston's, Grafen von Cornwall, um auf dessen, seines Jugendfreundes, Flügeln sich zur Sonne des Favoriten- und Glücksritterthums emporzuschwingen. Neben ihm kriecht seiner verheissungsvollen Insecten-Metamorphose ein Schullehrer Baldock entgegen, der Gaveston's Gemahlin, Graf Glocester's Erbin, des Königs Base, als sie noch im Flügelkleide flatterte, lesen lehrte. Darauf hin fühlt schon die Schulraupe ihr Falterflügelpaar sich regen, dessen grauer Schmetterlingsschulstaub sich am Sonnenstrahl von Mylady's Gunst vergolden soll. Behufs dieser Entpuppung ertheilt der j. Spenser der Schulraupe wohlweisen Rath. „Dann aber, Baldock, lass den Schulfuchs fahren, Und lerne wie ein Höfling dich betragen". Baldock versichert ihn, dass er den Pedantenbalg abstreifen, und vom Schulfuchs nur den Fuchs in petto tragen werde „stets bereit zu jeder Schelmerei". [1]) Lady Gave-

1) — apt for any kind of villany.

ston, des Königs Nichte, für die Entwickelung und Katastrophe gleichgültige Figur, stellt sich nur ein, um ihrer Freude über die Rückkehr des Bräutigams, über den Brief ihres Oheims des Königs, der sie an den Hof zur Feier ihrer Hochzeit entbietet, Ausdruck zu geben; um ihren Leselehrer Baldock nach ihrem Wagen zu schicken, endlich um dem j. Spenser einen Blick in seine Zukunftsaussicht zu eröffnen, mit der Verheissung: „Geht Alles wie ich hoffe, wie es soll, Gedenk' ich wohl an Deine Dienste, Spenser". Schade nur, dass der Lady die Tragödie, ihres Gatten Schicksalstragödie, nicht die Dienste entgelten kann, die sie ihr geleistet, da Lady Gaveston durch die Coulissen wie ein Schatten herein- und hinausschlüpft.

Zur namenlosen Freude des, wegen seines Ausbleibens geängstigten Königs erscheint der Liebling seiner Seele, begrüsst und bewillkommt von den um König Edward gruppirten Reichsgrossen wie ein verlaufener Schoosshund, der sich wieder zur Wonne seines Herrn eingefunden. Jeder der Barone hält ihm seinen Empfangsgruss wie einen Stock hin, um den Schoosshund den Willkommenssprung ausführen zu lassen.[1]) Vom König gehetzt, weist der Günstling den Peers die Zähne und fährt auf sie los.[2]) Nun will ihn Lancaster, nicht über den Stock, will er ihn über die Klinge springen lassen. Der j. Mortimer dringt mit der seinigen auf den verwegenen Emporkömmling ein, im Begriff ihn zu durchbohren. Die Königin, ausser sich, wehrt den „Sinnlosen" ab. Der König tobt und schäumt und stürzt mit dem Abgott davon, um Truppen zu werben, und Reich und Staat und Volk mit der blutigen Axt des Bürgerkriegs zu Siegestrophäen für den Schoossgötzen zu zertrümmern.[3])

1) Edw. Will keiner von Euch meinen Freund begrüssen?
Lanc. Ja, Gott zum Gruss, Herr Oberkämmerer.
D. j. Mortimer. Willkommen, mein erlauchter Graf Cornwall.
Warw. Willkommen, mein Herr Gouverneur von Man.
Pembr. Herr Secretair, willkommen.

2) Gavest.
Nichtswürd'ge Grafen, stolz auf Euer Blut;
Geht ruhig heim, fresst Eure Pachter aus,
Und kommt nicht her mit Gaveston zu hadern . . .

3) Edw. Sind sie auch Alle gegen mich verschworen,
Will ich doch Jedes Haupt mit Füssen treten,

Die Grossen erheben ein Wolfsgeheul nach des „Schurken“ Blut; überfallen den König in seinem Gemach, und läuten ihm die Schandglocke um die Ohren, dass sie aus allen Winkeln seines Reiches widerhallt.[1]) Seinen von den Schotten gefangenen Oheim — ballt der j. Mortimer dem König die Faust unter die Nase — will er mit des Königs Reichsstadt Wigmore loskaufen und stürmt mit den Baronen davon, um den König land- und volklos, macht- und besitzlos zu stellen, und was jammervoller, um den königlichen Leidenshelden einer vaterländischen Geschichtstragödie als verächtlichsten Jämmerling an den Pranger zu stellen, nicht mitleids-, nein todtspuckenswerth. König Edward's, der meutrischen Rotte nachgeknirschter Zornwuthausbruch ist nur ein hochbrüstiges Räuspern dazu, zum Ausspucken vor sich selbst.[2]) Seinen blutigen Schwindsuchtsschaum hält er für den Zermalmungsgeifer, der von eines Löwen bluttriefenden Kinnbacken rieselt. Um den Zornerguss hinter dem Rücken der Barone das schärfste Glanzlicht aufzusetzen, wirbt der König die ihm von Lord und Lady

---

Der es so trotzig über mich erhebt.
Komm, Edmund, lass uns fort und Truppen werben,
Nur Krieg demüthigt der Barone Stolz.

1) D. j. Mortimer.
Mit eitlen Spielen, Masken und Gepränge,
Mit reichen Gaben an den Gaveston
Hast Du den Schatz geleert und ausgesogen,
Durch Druck zu Feinden Dir das Volk gemacht.

Lanc.
Erwart' Empörung, wahre Deinen Thron,
Die Städt' in Frankreich sind Dir weggenommen,
Es ist Dein Heer geschlagen und verjagt . . .
Die Schotten brechen durch die Mauern Yorks,
Und machen Beute ohne Widerstand.

2) Edw.
Die Galle schwillt mir, dass mein Herze bricht,
Wie ward ich oft von diesen Peers gereizt,
Und musst' es dulden, da sie mächtig sind.
Doch soll den Löwen schrecken Hahnen-Krähn!
So spreize, Edward, Deine Klauen aus,
In ihrem Herzblut kühle Deinen Zorn.
Wenn ich tyrannisch bin und grausam werde,
Ist's ihre Schuld: die Reue kommt zu spät.

Gaveston empfohlenen Schützlinge, Baldock und den j. Spenser, für seinen Dienst, zum Warnungsschrecken der rebellischen Barone: „Ich will Gehorsam den Baronen lehren; Wer meine Gunst hat, soll in Ehren stehen. Kommt zu der Hochzeit, ist die abgethan; Stürmt auf den tollen Schwarm der Meuterer!"

Und wie stürmt er auf den Schwarm der Meuterer ein, die sich inzwischen der Wälle von Tinmouth, wo der König und sein Mignon hausen, bemächtigt? „Flieht, flieht, Mylords" — ruft König Edward seinem Gefolge zu — „Flieht die Grafen sind herein, Flieht auf die Schiffe, flieht nach Scarborough. Ich will mit Spenser mich zu Lande retten" und giebt Fersengeld, mit flüchtigem Abschied von der Nichte, und nachdem er der Königin, die um ein Lebewohl, wie um ein Almosen fleht, einen ehrenkränkenden Schimpf zugerufen.[1]) Allein zurückgeblieben, ruft die unschuldig Geschmähte, von Thränen überströmt, den Himmel als Zeugen an, dass sie nur den König liebe.[2]) Und wenige Minuten später, nicht mehr Minuten, als die Zwischenscene dauert, worin die Königin die Barone von der Flucht des Königs mit Gaveston nach Scarborough benachrichtigt, schliesst das Musterweib ehelicher Liebestreue und Zärtlichkeit für das einzige Ideal ihres Herzens, für ihren Gemahl, schliesst Königin Isabella, die eben nur Mortimer's Aufforderung, ihm und den Genossen nach Scarborough zu folgen, zurückgewiesen, um nicht den Argwohn des Abgotts ihrer Seele, des Königs, zu nähren, schliesst Isabella die Scene mit einem kurzen Monolog, dessen erste zwei Zeilen ihre sämmtlichen voraufgegangenen Monologe mit der unumwundenen Erklärung über den Haufen werfen, dass ihr Herzenszipfelchen

---

1) Königin. Kein Lebewohl der armen Isabella?
König. Leb wohl für Deinen Liebsten, Mortimer.

2) Königin.
Der Himmel sey mein Zeug', ich lieb' nur Dich.
Aus meinen Armen reisst er sich hinweg. —
O reichten sie, soweit die Insel reicht,
Dass ich ihn allerwärts in Armen hielte!
Könnt' ich erweichen sein versteintes Herz
Mit diesen Thränen, die mein Auge weint,
Dass er zurückkäm', nie mehr von mir wich.

doch der Mortimer sey, mit dem sie auf ewig zusammenleben möchte.[1])

Gaveston, auf der Flucht vor den Baronen, sticht ihnen höhnisch die Feige nach, trotzbietend den „groben Lords". Die sitzen ihm aber schon auf den Hacken, mit denen er, Fersengeld gebend, gegen sie ausschlug. Bevor er am nächsten Baum hängt, lesen ihm die Peers sein Schandregister, Einer nach dem Andern ab: der j. Mortimer, Lancaster, Warwick, letzterer am unerbittlichsten und gröbsten. Gaveston, mit dem Baum und Baumeln in Aussicht, schlägt den nicht mehr „groben", sondern „edlen Lords" ein Tauschgeschäft vor: Köpfen statt Hängen.[2]) Warwick bleibt bei Hangen und Bangen, und meint seinerseits: Hängen sey vonhausaus ein Günstlingstod, ein Ehrentod.[3]) Wie bei Lebzeiten am König, hänge der Todte am Baum, unter Schutz und Schirm der Baumkrone, und bring' es in beiden Fällen auf einen grünen Zweig. Graf Arundel, von Edward II abgeschickt, bittet im Namen des Königs um Galgenfrist für Gaveston, den, vor der letzten Erhöhung, der weiland hohe, jetzt tief unter den Günstling erniedrigte königliche Gönner „noch einmal eh' er stirbt zu sehen wünscht". Gaveston springt baumhoch vor Freuden jubelnd: „Erlauchter Eduard! Wie leb' ich auf bei Deines Namens Klange". Der „schwarze Warwick" aber hält ihn fest bei der Schleife des Strickes. Der j. Mortimer will dem Könige zulieb ein Uebriges thun, und ihm das Haupt des Lieblings schicken, „das bade er in Thränen". Lord Pembroke fühlt sein Vasallengewissen schlagen — den letzten Schlag — und erbietet sich „auf seine Ehre" den Günstling zum Könige hin, und dann gleich wieder zurückzubringen. Warwick

---

1) Königin.

So sehr bist Du verdient, mein Mortimer,
Dass ich auf ewig könnte mit Dir leben.
So well hast thou deserved, sweet Mortimer,
As Isabel could live with thee for ever.

2) Gav.

— — Ich meine nur,
Enthaupten ist das Ein, 'nen Andres hängen.

3) Warw.

Weil Du der Günstling eines Königs warst,
Thun wir Dir Schurken diese Ehre an.

schüttelt die schwarzen Zotteln. Lord Pembroke's Ehreneid in Ehren, so scheint ihm doch der erste beste Baum eine noch sichrere Bürgschaft und Handfeste für Haftbarkeit des Bäumlings. Indessen hat der Führer der Adelspartei, der j. Mortimer, Lord Pembroke's Bürgschaft angenommen: „Wir vertrauen Euch Auf Euer Wort ihn an". Unter Trompetenschall zieht Gaveston mit Pembroke's Leuten dahin, den Schatten des ersten besten Baumes, als seine Aussicht in die Ewigkeit, an die Fersen gekettet.[1]) Und dass nur ja kein Mitleid mit dem Unglücklichen aufkomme, schliesst ein Stalljunge diese an sich schon skurril-verhängnissvolle Situation mit dem traulich zunickenden Vertröstungs-Endvers: „Wir wollen bald in Cobham seyn, Mylord".[2])

Der wilde schwarze Warwick glaubt indess dem „Vaterlande" einen Dienst zu erweisen, wenn er den Günstling nicht nach Cobham zum Könige gelangen lässt, und entreisst denselben Pembroke's Leuten, gleich in der ersten Scene des dritten Acts.

Die Erben von Gaveston's Königsgünstlingschaft, schon bei dessen Leibesleben, die Spenser, stacheln den um ihn geängstigten König zu entschlossenem Handeln gegen die rebellischen Barone auf.[3]) Der Rath ist gut und weise; das Unglück ist nur dass der König des Rathes erst bedarf, und dass sein Rasseln mit dem Schwert[4]) nur das Klirren des Drahtes ist, woran ihn der Rathgeber lenkt und bewegt. Wehe dem Land und wehe den Günstlingen, wenn alles Eisen in einem Könige auf solche Drähte hinausläuft! Was hilft da die Schaar von Bogenschützen, die der ä. Spenser, des Jüngeren Vater, dem Könige zuführt?

---

1) Gavest. Unsel'ger Gaveston! wohin gehst Du nun?
2) Horse-Boy. My Lord, we'll quickly be at Cobham.
3) D. j. Spenser.
Verzeihet mir, o Herr, die freie Rede,
Wärt' Ihr so seelengross wie Euer Vater —
Ihr würdet nicht so Eure Majestät
Verhöhnen lassen von dem Adelstande.
Enthauptet sie, pfählt ihre Köpfe auf.
4) Edw.
Ja, wir verfuhren viel zu milde, Spenser;
Doch haben wir nunmehr das Schwert gezogen,
Und senden sie mir Gaveston nicht wieder,
Stähl' ichs an ihrem Schopf und köpfe sie.

Was die Hellebarden- und Tartschenträger, die der ä. Spenser für König Edwards Recht ins Feld stellt? Sie wirken doch nur als Eisendrähte, woran der rebellische Adel seine Schwerter stählt! Eisendrähte — Gott erbarm's! — Die zuletzt in Lightborne's Schmiedefeuer zu jener schauderhaft berüchtigten rothglühenden Eisenstange, im Innern des von den Drähten regierten Königsleibes selber, zusammenschmelzen.

Königin Isabella, die an der Eisenstange wird schmieden helfen, bringt dem Gemahle vorläufig die Hiobspost aus Frankreich, dass ihr Bruder Valois (Charles le Bel), weil Edward ihm als Oberlehnsherrn nicht huldigte, die Normandie weggenommen. Den Verlust einer seinem Reiche entrissenen, mit so viel englischem Blute ruhmvoll behaupteten Provinz, seines dynastischen Stamm- und Mutterlandes noch obenein, nimmt Isabella's, in einen weit tiefern Schmerz ob der Möglichkeit von Gaveston's Verlust versunkener königliche Gemahl auf die leichte Achsel.[1] Als Vermittlerin der Verständigung mit ihrem Bruder, dem Könige von Frankreich, sendet Edward die Königin nach Paris in Begleitung seines Sohnes, des Prinzen von Wales, nachmals Edward III., der ein portentum: ein Leu gezeugt von einem Hasen. Die Königin eilt zu Schiff nach Frankreich. Kaum wendet sie den Rücken, trifft den König die vom Grafen Arundel überbrachte Schreckensnachricht von Gaveston's Tod, dem Warwick, aus einem Hinterhalte hervorgebrochen, den Kopf abschlug.[2] Bei dieser Kunde schwört Eduard, vom j. Spenser zur Züchtigung des Frevels aufgerufen, niederknieend fürchterliche

1) Edw.

— — — — Ist das Alles, Herz,
Will ich mich bald mit Valois versöhnen. —
Doch Du, mein Gaveston, soll ich nimmermehr
Dich wiedersehen?

2) Den Chroniken zufolge hatte Edward den Günstling im Schlosse von Scarborough zurückgelassen, das Pembroke zur Uebergabe zwang. Von hier wurde Gaveston nach Schloss Dedington, in der Nähe von Banbury, abgeführt, wo ihn Warwick überfiel und köpfen liess. Nach andern Urkunden hätte Gaveston's Hinrichtung auf Schloss Warwick stattgefunden. Als ihm das Todesurtheil angekündigt wurde, warf er sich vor dem Earl of Lancaster auf die Knie, fruchtlos flehend um sein Leben. (Vgl. Lingard, Hist. of Engl. Vol. III. p. 396—8 ed. 1823.)

Rache. [1]) Buchstäblich und schwurgetreu diese Rache ausgeführt, wäre sie, angesichts der eben, betreffs der entrissenen Normandie, vom Könige an den Tag gelegten Gleichgültigkeit, diese, um einen schnöden Günstling, geübte Rachevergeltung, sie wäre doch nur der Heroismus eines auf Trommelschlagen und Pistolenabfeuern dressirten Hasen. Und der des Himmels Donner herausfordernde Racheschwur, er liesse doch nur das Klirren eines die Gelenkdrähte als Kaubissen zwischen den Zähnen schrotenden Eisenfresser-Gliedermanns heraushören. Als solchen Gliedermann lassen ihn denn auch die Barone, durch einen Boten, zur sofortigen Entfernung des neuen Günstlings, des Spenser, auffordern. Und als solcher klammert sich auch König Edward an Gaveston's Nachfolger, den j. Spenser, mit allen Eisendrähten fest, dieses Festkrampen dem Boten als Antwort auf der Barone Entbietung [2]) zuherrschend: „Mit Schwert und Feuer folgt Dir Edward" — Und König Edward macht die Drohung wahr, auf's Tüpfelchen

---

1) Edw.

Bei unserer allmütterlichen Erde!
Beim Himmel und bei seinen ewigen Sonnen!
Bei meiner Rechten! meines Vaters Schwerte!
Bei allen Ehren meiner Herrscherkrone!
So viele Leben will ich für ihn haben,
Als Güter, Städt' und Schlösser mir gehören!
Treuloser Warwick! arger Mortimer!
Ich, Englands König, will durch Seen von Blut,
Enthauptet schleifen Eure Leichname,
Auf dass in Blut Ihr dick und voll Euch saufet.
Mein Königsbanner will ich damit färben,
Dass meine Fahnen, blutbesudelt, so
Erinnerung an ew'ge Rache sind
An Eurem fluchbeladenen Geschlechte,
Die meinen Gaveston Ihr tödtetet.
An diesem Ehren- und Vertrauensplatze
Will ich, mein süsser Spenser, Dich empfangen,
Und wir ernennen rein aus Liebe Dich
Zum Grafen Gloster und Lord-Kämmerer,
Zum Trotz den Feinden, und zum Trotz der Zeit.

2) Edw.

— — sieh hier, wie ich Spenser,
Von mir verstosse (umarmt Spenser).

wahr. Waffenlärm, Ausfälle, hitziges Gefecht. Der König schäumt Kriegsmuth, umringt von seinem Günstlingsstab, den Spenser's und deren Anhang; schäumt Eisenschaum, der von den gekrönten Drähten und dem Kettengebisse träufelt, womit ihn das frische Günstlingsgezücht in Waffen lenkt und tummelt. Spritzt auch den Schaum bei einem Zusammenstoss mit den meutrischen Baronen den Rebellen ins Gesicht.[1]) Und doch nur Schaum vom Stachel seiner Sporner, Schaumflecken vom gekrönten Zügel in der Hand seiner „Schmeichler" und Speichellecker und Bereiter. Hie Mortimer! Hie Spenser! Hie Warwick! Hie Spenser! Hie Lancaster! Hie Spenser! Warwick: „Auf zu den Waffen! St. Georg für England, Und für des Adels Recht!" — Edward „St. Georg für England und des Königs Recht!" Das Majestätsrecht der Günstlingsherrschaft und eines von Waffengeräusch, Speeren und Schwertern, als Eisendrähten, regierten kriegsfürstlichen Hampelmann-Königs, dessen Siegesjauchzen[2]) über die als „Gefangene" in der Schlussscene des dritten Acts dahergeführten Barone eben nur ein triumphales Gliederschleudern an der Strippe seiner Mignons und Creaturen bedeutet; ein Gliederwirbeln um die Köpfe der zufällig bewältigten Meuterer, im Wahne, dass er diesen die Köpfe von den Rümpfen wirbelte, da Alles doch nur die Wirkung der von den Spenser's heftig gezerrten Strippe verräth. Warwick. „Tyrann, ich lache Deiner Drohungen".[3]) Tyrann, will sagen Hampelmann, tanzend an seiner Günstlinge, durch einen günstigen Fall der Kriegswürfel, triumphaler Eisenstrippe. Lancaster — „besser todt, als leben, Geschändet unter solchem König leben"[4]), dem mannequin seiner mit Soldaten-

---

1) Edw.

Was? Ihr Rebellen, wollt Ihr feige fliehen?
— — — — — — — — .
Bald sollen sie mit ihren Köpfen stillen
Den Zorn des schwer gekränkten Königs.

2) Edw.

Lasst den Verräthern Lancaster und Warwick,
Ich will es so, das Haupt vom Rumpfe trennen . . .
Schleppt den verwegnen Mortimer zum Tower.

3) War. Tyrant, I scorn thy threats and menaces.

4) Lanc. — — — — better die
Than live in infamy under such a king.

und Kriegsspiel sich erlustirenden Schoosspuppen-Mignons. Edward. „Heut krönte neu zum Könige sich Edward“[1]) — zur Königsgliederpuppe, zappelnd am Drahte seiner ihn, und in ihm das Reich regierenden Herzgespiele. Hollah! der Schlusssiegesruf zum Ausgang des dritten Acts, womit der die Staatssäckel auswindende Spenser, von seinem Genossen, dem Franzosen Levune, einen Goldregen, einen Regen englischen Goldes über Frankreich und dessen Adel niederströmen lässt, um in England die Günstlingsherrschaft festzugründen, und permanent zu erklären.[2]) Jeder Charakterzug in Marlowe's König Edward II., selbst die scheinbaren Ermannungsregungen, sind Brandmarke, die ihm die Ehrenrechte der tragischen Theilnahme aberkennen, und den Leidenshelden einer Geschichtstragödie zum verächtlichsten Königsauswürfling entwürdigen und schänden. Dem verstocktesten Gleichsteller, inbezug auf tragischen Kunstwerth, von Edward II. und Richard II., oder gar Ueberordner des erstern, als der Muster-Vorbildstragödie für Richard II., wird allmälich auch in diesem Punkte die unvergleichlich tiefere Weisheit des Dichters von Richard II. einleuchten müssen, die sich in der feinberechneten, bis zum gänzlichen Zurückweichen in den Schatten vertuschten Abdämpfung des Günstlingsmotivs offenbart. Und in diesem Meisterzuge haben Shakspeare-Kritiker eine Verflachung jener angeblich charakteristischen Gruppe, einen Compositionsfehler, blödsüchtigerweise, erblicken wollen!

Edward's eigener Bruder, Edmund Graf von Kent, eröffnet den vierten Act mit einer unserer Ansicht zustimmenden Verdammung des Königs.[3]) Kent hält dies Selbstgespräch in düsterer

---

1) Edw. Edward this day hath crown'd him king anew.

2) Levune.

— — ich lasse Englands Gold
So dichte fallen unter Frankreichs Grosse,
Dass Isabella soll vergebens klagen,
Und Frankreich blind seyn allen ihren Thränen.

Spenser.

So brich, Levune, denn nach Frankreich auf,
Und laut verkündet Eward's Krieg und Siege!

3) Kent.

Frisch bläst der Wind nach Frankreich, blase Wind,
Bis Edmund hin zu Englands Wohlfahrt kam,

Nacht vor dem Tower, woraus der j. Mortimer verkleidet entspringt. Beide stehen in der zweitnächsten Scene, auf französischem Boden, vor Königin Isabella, die, den Prinzen von Wales an der Hand, über ihren, bei Frankreichs Könige, ihrem Bruder, gescheiterten Sendungszweck, Waffenhilfe gegen die meuternden Barone, in bittre Klagen sich ergiesst, rathlos, wohin sie nun ihre Schritte lenken soll, und im Begriffe, der Einladung des John of Hainault (Hennegau) nach Flandern zu folgen. Kent und Mortimer bieten der Königin und dem Prinzen ihre Dienste gegen den König und dessen Verführer an. Freudig geht Isabella auf das Anerbieten ein; nicht aber der junge Prinz, der eine rührende Anhänglichkeit und Vasallentreue gegen seinen Vater und König fest und stramm behauptet. Beide englische Lords, Kent und Mortimer, sprechen dem Sir John von Hennegau, Bruder des Markgrafen von Flandern, ihre Verpflichtung für seine der Königin verheissene Gastfreundschaft und Kriegsunterstützung aus.

In der nächsten Scene liest schon der j. Spenser, als neugebackener Mylord of Gloster, dem Könige Edward einen eben von Levune aus Frankreich erhaltenen Brief vor, der das unter den Auspicien des John of Hainault neugeknüpfte Bündniss zwischen der Königin, dem Lord Edmund und Lord Mortimer; mittheilt. König Edward schüttelt seine Rüstung wie ein Aar sein Gefieder, zum Kampf, und entbietet die Freunde nach Bristol.[1])

Schon ist Königin Isabella mit dem Prinzen Edward und ihrem Anhang, Mortimer, Kent, Sir John aus Belgien[2]),

---

Natur gewähr' es meinem Vaterlande!
Ein Bruder, nein, ein Schlachter Deiner Freunde,
Hochmüth'ger Edward, verbannst Du mich?
Ich will nach Frankreich, Isabella trösten
Und Edward's Zügellosigkeit bezeugen.
Schwachmüth'ger König, Edle zu verderben,
Und Schmeichler liebzukosen . . .

1) Edw. Nach Bristol, Freunde, kommt, uns zu verstärken.

2) Wo sie den Prinzen mit Philippa, Tochter des Grafen von Holland und Hennegau, verlobt hatte.

auf englischer Erde [1]) eingetroffen, wo Mortimer und ihre Gefolgschaft den Eid der Treue feierlich erneuert. [2])

Kaum hat die Gruppe der Bühne den Rücken gewendet, sehen wir den König, Baldock u. den j. Spenser über die Scene fliehen, verfolgt von des Königs Bruder Kent, dem Marlowe einen, ob seiner Abtrünnigkeit vom Könige, seinem Bruder, zerknirschungsvollen Monolog [3]) in den Mund legt, während der König vor ihm nach Wales flüchtet.

Der Walise Rice ap Howel und der Lord Mayor von Bristol, der aber während der ganzen Scene kein Lebenszeichen von sich giebt, liefern den ältern Spenser, den der fliehende König als Schlosshauptmann von Bristol zurückgelassen, der Königin und ihrem Gefolge aus. Rice ap Howel meldet die Flucht des Königs nach Irland mit dem jungen Spenser, dem neugeprägten Grafen von Gloster, und mit dem „glattzüngigen Schulfuchs Baldock". Königin Isabella beklagt ihres Gatten Schicksal, versichert aber mit Ach und Weh, dass sie nur für das Reich diesen Krieg begann [4]) und nur für des Reiches Wohl

---

1) 1326. Abgesegelt aus dem Hafen von Dort, und landete ohne Widerstand an der Küste von Norfolk.

2) Mort.

Lords, da wir nach des Himmels Willen sind
Bewaffnet hier, für dieses Prinzen Rechte,
So schwören wir für unser Vaterland
Ihm Treue, Eifer und Vasallenpflicht;
Und für das Unrecht und die Schmähungen,
Die Edward anthat, uns, Land, Königin,
Sind wir, es mit dem Schwert zu rächen, da . . .

3) Kent. Elendster von Allen! was nahmst Du
Die Waffen gegen Deinen Bruder auf?
Geuss Rache über mein verfluchtes Haupt,
Du Gott, der Du als Richter strafen musst
Solch unnatürliche Verrätherei! . . .
— — — — — — — —
Mortimer
Und Isabella küssen, wenn sie meutern.
(for Mortimer
And Isabel do kiss, while they conspire.)

4) Königin.
Mich reut das Schicksal meines Herrn; doch ach!
Nur für das Reich begann ich diesen Krieg.

mit Mortimer buhle, der, als des Königs Stellvertreter in allen Stücken, Befehl zur Hinrichtung des 90jährigen Spenser giebt.

Auf der Flucht nach Irland vom Seesturm verschlagen, findet König Edward mit seinem Gefolge, dem j. Spenser und dem Schulfuchs Baldock, Aufnahme in der Abtei von Neath, wo wir ihn, in Mönchskleidung, an seine Busenfreunde, Spenser junior und Baldock, die seltsame Aufforderung richten hören:

„Kommt, Spenser, Baldock, setzt Euch zu einander,
Komm, und erprobe die Philosophie,
Die Du in unsern hochberühmten Schulen,
Einsogst von Aristoteles und Plato.

Der fromme Abt und die Klostermönche beschwichtigen den, miteins in seinem Elend nach der Milch der Aristotelischen und Platonischen Philosophie lechzenden König, und versichern ihn ihres Klosterschutzes, in dessen eingefriedeten Schooss aber schon Rice ap Howel, ein Mäher (Mower), und Graf von Leicester mit walliser Streitäxten einbrechen. Leicester kündet im Namen der Königin und ihres Factotum Mortimer dem jungen Spenser und dem Schulfuchs Baldock ihre Verhaftung wegen Hochverraths an.[1]) Der König in der Mönchskutte bricht in Jammerklagen aus[2]), die, will man mit dem in seinen Thränen

1) Leic.
Der Wille Mortimer's und der Königin
Was kann nicht Mortimer mit der Königin?
— — — — — — — — — —
Baldock und Spenser, anders nicht genannt,
Ich nehm' Euch fest hier wegen Hochverraths.

2) Edw.
O, letzter Tag all meines Erdenglücks,
Du Gipfel meines Unglücks! O ihr Sterne,
Was zürnet Ihr so nächtlich einem König!
Kommt Leicester denn in Isabellen's Namen,
Und nimmt mein Leben, meine Freude hin?
Her, Mann, reiss auf die lebensvolle Brust,
Und nimm mein Herz zur Rettung meiner Freunde.
— — — — — — — — — —
Abt.
Mein Herz vergeht vor Mitleid dies zu sehen,
Wie harte Wort' ein König dulden muss.
— — — — — — — — — —

getauchten Schwamm über die kläglichen Präcedenzen der vier Acte hinfahren, unser Herz, wie das des Abtes, rühren könnten. Doch jedenfalls nur diese Verse, deren Eindruck seine weiteren Auslassungen schwächen und ihn so wenig dieser Situation, wie dem Königsthron, gewachsen zeigen. Im Bewusstseyn auch dieser Schwäche bricht er sein Pathos kurz ab, reisst sich die Kutte vom Leib, und sich selber von den Schicksalsgenossen brevi manu los. [1]) Den nachhallenden Klageergüssen der Beiden macht Rice ap Howel mit der Actschlussbemerkung ein dankenswerthes Ende: „Kommt, kommt, lasst's Predigen, spart's Euch auf Bis Ihr an Ort und Stelle". . . . Doch meldet sich noch, wie der „Stallbube" zum letzten Vers des dritten Actes, hier der Mäher zum vorletzten des vierten Acts. [2]) Wunder, dass die „Streitäxte" nicht auf dem letzten Wort bestehen, das sie doch seit Menschengedenken in den Geschichtstragödien haben und behaupten. Der „Mäher", als Sensenmann freilich, behält sich das Allerletzte in allen Fällen von Amtswegen vor.

König Edward's Wehklagen in seiner Haft auf Schloss Kenilworth erheben, inabsicht auf herzergreifendes Jammerkönigspathos, den fünften Act zum tragisch weitaus Bedeutsamsten, was die englische Tragödie vor Shaksp. hervorgebracht. Edward's Schmerzensergüsse erzittern von Tönen, die der Dichter von Richard II. in sein wunderbares Gemälde eines mit der Erbkrone, wie Melea-

---

Edw. O! Leicester sprich, was hat man mit uns vor?
Leic. Nach Kenilworth muss Eure Majestät.
Edw. Muss! — Hart für Könige ist, müssen sie.

1) Edw.
Was seyn soll, muss seyn, gut, wir müssen scheiden.
Mein Spenser, Baldock, ach! wir müssen scheiden.
Fort, falsch Gewand (reisst sich die Kutte herunter)
Mein Elend ist nicht falsch.
Gott mit Euch, Vater, Leicester wartet schon,
Ich muss von hinnen. Freunde lebet wohl!
(Ab mit Leicester.)

2) Mäher. Ich hoff', Euer Herrlichkeit gedenkt an mich.
Rice.
Gedenkt an Dich? Versteht sich, Schurke.
Folgt mir zur Stadt!
(Alle ab.)

ger's Leib mit dem verhängnissvollen Brandscheit, zugleich hinschmelzenden, den Glanz und die Machtfülle seiner Herrschaft mit dem Schimmer dieser Krone identificirenden und alle Fürstensünden und Schwächen in diesem Schimmer geheiligt und verklärt wähnenden Königs so kunstvoll durchgeistigt mischte, und bis ins innerste Mark des Farbenteigs und Auftrags durcharbeitete und durchwirkte. Die Glanzlichter in Shakspeare's Richard II. Zerschmelzungsweh, sie blinken in Edward's II. Jammerzähren; derart jedoch, dass der trübe Schleier der kranken Austermuschel erst in Richard's II. Thränen sich zur Kostbarkeit von tragischen Perlen lichtet.

Die allmäliche Auflösung des Königs in Kronentsagungsgram beginnt schon in der ersten Scene des fünften Acts. Im Namen des Parlaments fordern Bischof von Winchester und Trussel, in Gegenwart von Graf Leicester, des gefangenen Königs Hüter, Verzichtleistung seitens Edward's und Auslieferung der Krone zugunsten des Prinzen von Wales. Welche Herzenskämpfe um seinen letzten, mit seinem Leben, seiner Seele auf's Innigste verwachsenen, Liebling und Mignon: das Königsdiadem! „Sagt, muss ich auf die Krone nun verzichten?“ Durch den Todeskampf, die Agonie um seine sich von ihm losreissende Seele, die Krone, brechen Schmerzenslaute, entrungen seinem getreu durchgeführten Charakter von hochfahrender Zornesentbrennung, die doch nur Paroxysmen fiebernder, in Königspurpurgluth wallender Königsschwäche. Wuthausbrüche gegen Mortimer, gegen die schandbare Königin. In seinen Phantasieen vergleicht er sich mit einem verwundeten königlichen Leuen, der „in die Wunden wüthend seine Klauen reisst, Und Zorn entbrennend, dass die niedre Erde Sein Blut soll trinken, bäumt er sich empor.“ [1]) Gleich darauf eine Ermattung, nach dem Paroxysmus, ein Zusammenfallen der Kräfte mit Klagewinseln über seinen eigenen Schwächezustand. [2])

1) Edw.

So geht es mir, dess unerschrocken Herz
Die Ehrsucht Mortimer's zu beugen strebt,
Und die verworfne, falsche Königin,
Die mich im Kerker so hat eingezwängt.

2) Edw.

Doch was sind ohne Herrschaft Könige,
Als volle Schatten in der Sonne Licht?

Dass ihn der Adel, Mortimer und die Königin zum „Schattenkönig“ gemacht, da doch vielmehr im Schatten seines Schattenkönigthums Adel, Mortimer und Königin zu solcher üppigen Verruchtheit, solcher Ueberwucherung der Königsautorität erwachsen und gediehen — das faselt der „Schattenkönig“ eben nur in seinen Entsagungsdelirien.

„Wollt Ihr uns die Krone geben?“ fragt Leicester dringend ungeduldig. Erneuter Schmerzenskampf und Krampf: „Wie hart es für mich ist“ — wimmert Edward — „erwäg Leicester, Ohn' Ursach zu verlieren Reich und Krone ... Doch was der Himmel will, das muss ich thun! Hier, nimm die Krone und auch Edward's Leben“ zittert in Thränen seine Stimme, zittert die mit bebenden Fingern hingereichte Krone, zittert die Hand wieder zurück: „Doch halt'; lass mich zu Nacht noch König seyn, Dass ich mag schauen dieser Krone Glanz.“ Dann fleht er zur „Himmels-Sonne“ auf, dass sie stillstehe, nicht untergehe, damit die letzte Nacht, seine letzte erbetene Kronenfrist, hingehalten würde für und für. [1]) In seiner „endlos marternden Gedankenpein“ findet er keinen Trost als den: „Dass ich die Kron' auf meinem Haupte fühle, Drum lasst sie mich noch eine Weile tragen“. Trussel's nicht lange fackelnde Frage: „Wollt Ihr verzichten oder nicht?“ versetzt den König in Wuth. [2]) „Nein! König will, so lang ich leb', ich bleiben.“ Der Bischof und Trussel nehmen eine Abgangs-Wendung. Leicester bedeutet den König, sie zurückzurufen — „Denn wenn sie gehn, verliert der Prinz sein Recht.“ Leicester ruft dem abgehenden Bischof nach: „Mylord, der König giebt die Krone auf.“ — — Edward mit einem letzten Verzweiflungs-

Mein Adel herrscht, ich bin ein Schattenkönig,
Ich trag' die Krone, doch ich bin beherrscht
Von ihm und Mortimer, und der Königin,
Die sudelt Schande auf mein Hochzeitsbette,
Derweil ich schmacht' in dieser Sorgenhöhle.

1) Edw.

Du Himmels-Sonne daure ewig aus,
Lass nie die stille Nacht das Land beherrschen;
Steht stille, ihr des Elementes Wächter,
Ihr Zeiten all und Jahreszeiten rastet,
Dass Edward noch mag Englands König bleiben!

2) (The king rageth.)

ringen: — „Erd' und Himmel sind Verschworen gegen mich, hier, nehmt die Krone! Nehmet! noch sündigte nicht diese Hand, So schwere Schuld soll sie nicht auf sich laden . . . Komm, Tod, und schliesse meine Augen zu; Doch leb' ich fort; gieb', dass ich mein vergesse."

Berkeley bringt Botschaft von der Königin und ihrem Rath, dass Leicester das Hüteramt dem Berkeley übergebe, und dieser den König auf Berkeley-Schloss bringe. Edw. „Wohin Ihr wollt, ich geh' an jeden Ort; Zu meinem Grab ist jede Erde gut". Berkeley verwahrt sich gegen die verdächtigenden Zweifel, dass er den König minder rücksichtsvoll, als Leicester, behandeln werde. [1])

Richard's II. Verzichtleistung und Uebergabe der Krone an Bolingbroke (IV. 1) — man vertiefe sich in diese Parallelscene zu Edward's II. Entsagung, um den unermesslichen Abstand einer dürftigen Skizze von dem ausgeführten, vollendeten Gemälde, einem der tragisch grossartigsten und von tragischem Humor, dessen Marlowe gänzlich ermangelt, gesättigtsten Katastrophen-Bilde zu erkennen. Aus der Entsagung geht Richard II. als ein kronenloser, aber im Königshochgefühle seiner Leidensherrlichkeit und Gramesmajestät [2]) als unantastbarer König hervor; jeder Blutstropfen ein geborener Schmerzenskönig, jeder Zoll ein legitim tragischer König; in seiner tiefen Gebrochenheit, wie der Menschensohn im Spasimo, ein durch Jammergrösse erhabener Leidensheld. Marlowe's Edward II. wird nach Berkeley-Castle wie ein armer Sünder abgeführt, der sich der Krone mit Hängen und Würgen entledigt; wie der Staatsverbrecher, als eine Entehrungsmilderung, die Gunst erbittet, sich selbst die Epaulette mit schlotternden Fingern abzureissen. Diesen durch Charakterschwäche herrschaftunwürdigen Edward II., wie unendlich überstrahlt ihn Richard II. an Geistesgaben, an Gemüthstiefe, an intellectuellem Glanze, an jammerseliger Anmuth, an unversieglicher, mit seinem Herzleid in sinnvoll thränenschweren Bildern spielender Phantasie, die diesen

---

1) Leic. Begünstigt ihn, Mylord, so viel Ihr könnt.
Berkl. Mir selbst gescheh', was ich an ihm gethan.

2) „K. Rich.
Nehmt meine Herrlichkeit und Würde hin,
Die Leiden nicht, wovon ich König bin".

König unbewusst zum tragischen Schmerzenshelden dichtet. Ein analoges Situationsmotiv kennzeichnet augenfällig den incommensurabeln Abstich: Edward II. zerreisst den von Berkeley überbrachten Schriftbefehl, Mortimer's Namens wegen, der darunter steht: „Wie er mein Herz zerriss, zereiss' ich ihn, Die kleine Rache hat mir wohlgethan." Eine kleinliche Rache in der That, von einem Könige geübt in solcher Situation! Richard II. zerschlägt den Spiegel, der von seinem kummervollen, gramverstörten Gesicht ihm ein geschmeicheltes Abbild zeigt. [1]) Alles vertieft dieser die Abgründe seines Königsweh grüblerisch durchforschende Philosoph von cent-soucis — sit venia verbo! — zu Melpomene's tragischem Königsspiegel. Den Calembourg 'Cent-Soucis' nimmt Richard II., der kronenlos königliche, mit tragischen Wortspielen in seinem Innern wühlende Selbstbekenntniss-Philosoph, nimmt der König-Heraklit des Nihilismus der Herrschaftsherrlichkeit, unter seine, wie von Thränen, von schwermuthsvollen Wortspielen triefenden Flügel.

Mortimer und Königin Isabella, in cynischer offener Buhlschaft, vernehmen vom Bischof Winchester die frohe Kunde: „Freiwillig hat der König abgedankt". Auf Winchester's Benachrichtigung, dass Berkeley so mitleidvoll gegen den König ist, „Wie Leicester jemals gegen ihn kaum war", ermahnt ihren Buhlen, den „Reichs-Protector" Mortimer, Königin Isabel: „Nun, so vertraut ihn einem Andern an". Verrucht, wie jene Jesabel und blutdürstig, wie die Hunde, die sie auf dem Acker zu Jesreel zerfleischten, fragt Königin Isabel: „Doch Mortimer, was giebt so lang er (der König) lebt, Uns selber und dem Prinzen Sicherheit?" Mort. „Sprecht, soll man gleich ihn abthun, soll er

1) „K. Rich.

— — Schmeichelnd Glas,
Wie die Genossen meines günst'gen Glücks
Bethörst Du mich". . . .

2) Königin.

O, Du mein Leben, süsser Mortimer!
Sey überzeugt, dass ich Dich wahrhaft liebe:
Und also, wenn mein Sohn nur sicher ist,
Der mir so werth wie diese meine Augen,
Nimm vor mit seinem Vater was Du willst,
Und willig unterschreibe ich mich selber.

sterben? — Königin. O! stürb' er nur, so ging es mich nichts an". Zugleich lässt die brünstig heuchlerische Hyäne, mit nachgeahmt kindlich frommer Stimme durch die beiden von Mortimer zu König Edward's, statt Berkeley's, beorderten Kerkervögte und Folterknechte, durch Matrevis und Gurney, demuthsvolle Grüsse an seine Majestät, den König, bestellen.[1]) „Recht schön geheuchelt" — grinst Wolf Mortimer mit Liebkoselecken: „Fahr nur so fort, süsse Königin".[2])

Prinz Edward erwehrt sich der Krone, so lang der König sein Vater lebt.[3]) Die Krone auf des unmündigen Knaben Haupt soll nur als goldene Maske für die Unzuchtsherrschaft des ehe- und reichschänderischen Königsmörderpaares dienen. König Edward's plötzlich vom Empörer zum treusten Vasallen umgekrempelter Bruder, Earl of Kent, eilt denn auch flugs nach Kenilworth, „um zu befrein den alten Eduard" — wenn er sich unterwegs nicht anders besinnt. Königin Isabel aus einem Engel von Musterweib über Nacht in die scheusslichste Teufels-H— umgewandelt, — ein anstössiger Beleg mehr, dass der vor, und vielleicht nächst, Shakspeare grösste Tragiker der englischen Bühne u. a. auch hinsichtlich psychologisch-dramatischer Charakter-Entwickelung in einem Kinderschuh, als tragischem Kothurn, umherlief.

Nach Mortimer's Anweisung wird der jammervolle König auf dem Wege nach Kenilworth etappenweise gemartert.[4]) Dem-

---

1) Königin.

Empfehlt mich Seiner Majestät in Demuth,
Und sagt ihm nur, wie ich vergebens strebe
Sein Weh zu lindern und ihn frei zu machen.

2) Y. Mort. Finely dissembled! do so still, sweet queen.

3) Prinz.

O! Mutter, lass mich nicht die Krone tragen;
Ich bin zu jung zu herrschen, lass sie ihm (dem Könige Edward).

4) Gurney und Matrevis kommen mit dem Könige und Soldaten mit Fackeln.

Edw.

Wo muss der arme Eduard, Freunde, hin?
Gönnt ihm der böse Mortimer keine Ruh?
Werd' ich gescheucht, wie jenes Thier der Nacht,
Dess Anblick alle andern Vögel hassen?
Wann wird sich mildern seines Herzens Grimm?

entsprechend die Tragödie selbst zu einer grauenvollen Marterkammer und Kerkerfoltergrube torturirt wird. Das Haarsträubendste, das Widerhaarigste hiebei ist die grelle unlösbare Dissonanz zwischen dem Styl in der Sprechweise, und dem grässlichen scenischen Apparat; zwischen dem rührenden Ausdruckspathos in den Weheklagen des Königs und der ihm angethanen Marter; zwischen den naturwahren, mitleidinnigen, im antiken, von Shakspeare's Heinrich VI.-Trilogie zuerst wieder angeschlagenen Tragödienton sich bewegenden Klagergüssen, und dieser Rothhäute-Tragik, bezüglich der Vorgänge und Handlung auf der Bühne. Shakspeare's elegisches, herzrührendes, solchem Leidensheldenthum nicht heroischer, sondern schwachmüthiger Könige angemessenes Opferlammpathos,[1] erschallend aus Tamburlaine-Barabas' Massacre-, Schlacht- und Folterbank-Tragik, aus Mar-

---

Wann wird sein Herz von Blut gesättigt seyn?
Genügt ihm meins, ausweidet diese Brust,
Und gebt mein Herz der Königin und ihm,
Es ist das höchste Ziel wonach sie trachten.

Gurney.
Nicht doch, o Herr, denn grad die Königin
Empfahl uns an, Euch sicher zu bewahren . . .

Edw.
Ach! Dies Verfahren macht mein Elend grösser.
Doch, kann mir lang ausdauern Lebensluft,
Wenn mit Gestank man mir die Sinn' erstickt?
Im Kerker hält man Englands König fest,
Worin man mich vor Hunger sterben lässt.
Herzbrechend Stöhnen ist mein täglich Brod,
Dass fast zerberstet meines Herzens Schrein;
Und so lebt Eduard, Niemand steht ihm bei,
So muss er, wenn auch vielbejammert, sterben.
O! Wasser, Freunde, meinen Durst zu stillen;
Und meinen Leib von Koth zu reinigen!

Matrevis.
Hier ist, wie uns befohlen, Gossenwasser;
Setzt Euch, wir wollen Euch barbieren, Herr.

Edw.
Hinweg, Verräther! wollt Ihr mich ermorden,
Und mich mit Wasser aus dem Pfuhl ersticken?

Gurney. Ersticken nicht, nur waschen und barbieren . . .
(Sie waschen ihn mit Schlammwasser und nehmen ihm den Bart ab.)

lowe's Schinder- und Menschenfresser-Tragik! Marlowe ahmte in seinem Edward II. Shakspeare's einfaltsvollen, herzbeweglichen Schmerzensausdruck, die kindlich klagvolle Leidenssprache seiner gemüthsbedrängten Könige nach, wie nach der Sage die Hyäne Kinderstimmen nachahmt, um die Herbeigelockten grausam zu zerfleischen.

Kent büsst seinen Stegreifsversuch, den König zu befreien, mit dem Kopfe, wenn anders ein so kopfloser Versuch sich mit dem Kopfe büssen lässt. Mortimer befiehlt an des jungen Königs (Edward III.) Krönungstage, mit welchem er seinen Krönungstag nur verlarvt, den Oheim, angesichts des dagegen protestirenden jungen Königs, zu enthaupten, nachdem er mit dem grässlichen Lightborne die Ermordung Königs Edward II. verabredet, die Art des Mordes dem Mörder anheimstellend, ein Scheusal, ebenbürtig dem Ithamore, jenem Sclaven und Schandgenossen von des „Juden von Malta" Höllenthaten. [1])

Lightborne bringt den Folterknechten des Königs, dem Matrevis und Gurney, die eben den erbarmungswürdigsten aller Königs-Märterlinge aus dem knietief mit stinkendem Cloakenwasser angefüllten Kerkerloch hatten heraufschleppen wollen, um ihn, spasseshalber, wieder ein Bischen zu quälen — diesen Bestien bringt die noch bestialischere Bestie, der Lightborne, des Lord Protectors Mortimer als lateinischen, kommalosen, doppeldeutigen Orakelspruch formulirten Blutbefehl: „Edwardum occidere nolite

---

1) Lightborne.

> Ihr habt nicht nöthig, mich zu unterweisen,
> Es ist das erste Mal nicht, dass ich morde.
> Vergiften lernt' ich in Neapel Blumen;
> Mit Linnen würgen, durch den Schlund gepresst;
> Luftröhren mit der Nadel zu durchstossen;
> Und Schlafenden mit einem Federkiele
> Ein wenig Pulver in das Ohr zu blasen;
> So wie Quecksilber durch den Mund zu giessen.
> Jedoch ich weiss noch eine bessre Art.

Mort. Und diese ist?

Lightb.

> Nein, Herr, entschuldigt mich.
> Ich lasse Niemand meine Künste wissen.

Mort. Sie sind mir gleich, wird es nur nicht verrathen . . .

timere". Das Henkerpaar übergiebt dem Lightborne die Schlüssel zur Kerker-„Lache".[1]) Lightborne lässt sie ein Feuer im nächsten Zimmer besorgen „Und einen Dolch, der muss recht glühend seyn". Ferner ein Federbett und einen Tisch. Lightborne begiebt sich dann mit einem Licht in des Königs Martergrube, werkfreudig[2]), wie ein Bräutigam in die Brautkammer.

---

1) Matr. — here is the keys, this is the lake.

2) Lightb.

Nun, an mein Werk; so ward noch keiner je
Wie dieser König sauber abgethan,
Huh! welch ein Ort dazu. Frisch, drauf und dran!

Edw. Wer ist da? Welches Licht? Was willst Du hier?

Lightb. Euch trösten und Euch gute Nachricht bringen.

Edw.

In Deinen Blicken find' ich keinen Trost,
Du kommst, ich weiss es, Bube, mich zu morden.

Lightb.

Um Euch zu morden, mein erlauchter Herr?
Die Königin schickt mich, Euch zu besuchen,
Denn sie betrübt sich wegen Eures Elends,
Und wessen Aug' entfliessen keine Thränen,
Sieht's einen König in so schlimmer Lage?

Edw.

Weinst Du schon jetzt? Hör' uns ein wenig zu,
So wird Dein Herz, wär's auch wie Gurney's, oder
Matrevis' Herz, gehaun vom Kaukasus,
Doch schmelzen, eh' ich noch geendigt habe.
Der Kerker, wo ich bin hier, ist die Grube,
Worein der Koth des ganzen Schlosses fällt.

Lightb. Die Buben!

Edw.

Und also stand ich hier in Schlamm und Pfützen
Zehn Tage lang, und, dass ich nicht entschlafe,
Muss einer immerfort die Trommel rühren.
Mir, einem Könige, giebt man Brod und Wasser;
So dass, ermangelnd Schlaf und Unterhalt,
Mein Hirn zerrüttet ist, mein Leib erstarrt,
Und ich nicht weiss, ob ich noch Glieder habe.
O, träufelte mein Blut aus jeder Ader,
Wie Wasser hier aus den zerlumpten Kleidern!
Sagt Isabellen, dass ich so nicht aussah,
Als ich für sie in Frankreich Lanzen brach,
Und Herzog Clermont aus dem Sattel stach.

Wem das unten mitgetheilte Kerkergrabgestöhne des mit verwester Nahrung hingehaltenen, bis zum Gürtel in Senkgruben-

---

Lightb.
O! sprecht nicht mehr, Mylord, dies bricht mein Herz,
Ruht auf dem Bette Euch ein wenig aus*).
Edw.
Nur Tod allein verkünden Deine Blicke,
Auf Deiner Stirn les' ich mein Trauerspiel . . .
Lightb. Warum misstraut mir Eure Hoheit so . . .
Edw.
Nun, so vergieb mir solcherlei Gedanken . . .
Wiss' ich bin König. O! bei diesem Namen
Empfind' ich Höllenqual. Wo ist die Krone?
Dahin! dahin! und ich verweile noch?! . . .
Lightb. Traut Ihr mir nicht, so will ich gehn, Mylord . . .
Edw. — Warum bist Du gekommen?
Lightb. Dich aus der Welt zu schaffen. Komm Matrevis. **)
Edw.
Ich bin zu schwach und matt, zu widerstehen.
Gott! steh mir bei, nimm meine Seele auf!
Lightb. (zu Matr. u. Gurn.)
Lauft nach dem Tische.
Edw. O! schont mich, oder bringt mich rascher um.
Lightb.
So legt den Tisch dahin und stampft darauf,
Doch nicht zu hart, dass Ihr den Leib nicht quetscht. ***)
Matrev.
Ich fürchte, sein Geschrei erweckt die Stadt,
Drum kommt zu Rosse, und mit mir von dannen.

---

*) Aufgrund welches psychologisch-dialogischen Motivs der grosse Mörder dem mit Cloakenwasser rasirten König noch um den Bart geht, ist nicht recht ersichtlich.

**) Warum der Mörder aus der Sammetpfote plötzlich die Teufelskralle vorstreckt? — Vermuthlich, um einen Beleg zu liefern, dass der Dichter von Edward II. noch nicht in der Lage war, dem Dichter von Henry VI. das Tragisch-Schauerliche solchen Zwiegesprächs zwischen bestelltem Mörder und ihrem Opfer mit so gutem Erfolge abzulauschen, wie er ihm den Klageton des königlichen Leidenshelden abgeguckt.

***) Diese vom scheusslichen Mordknecht seinen Gehülfen empfohlene zarte Schonung beim Zerquetschen, wird natürlich so rücksichtsvoll befolgt, dass jedenfalls die Partie nicht zerquetscht wird, die das Horn mit dem othgeglühten Spiess, coram populo, aufzunehmen bestimmt war.

wasser schlotternden Königsgerippes nicht an Herz und Leber griffe, dessen Eingeweide müssten von Eisen sein, und müssten sich dann erst recht über dieses Schauderbild des tiefsten menschlichen Elends, Jammerzustandes und Königsschicksals erbarmen, das eben selbst einen Stein erbarmen würde. Wenn nur nicht gerade an dem Punkte, wo der Stein sich zu erbarmen anfängt, das tragische Erbarmen aufhörte! Wenn nur nicht da, wo das pathologische Erbarmen eintritt, mit diesem Eintritt der Uebergang des geistigen, poetischen Erbarmens in den Fäulnissprocess des fleischlichen Elends bezeichnet würde! Der Uebergang des Seelenjammers in gebrestevollen Spitaljammer, die Befleckung des durch Schmerzenshoheit vor allen Göttern Erbarmungswürdigen durch das Erbärmliche menschlicher Entwürdigung! Wenn nur nicht anstelle poetisch erschütternder, die Phantasie läuternd durchschauernder Gemüthszermalmung unter dem ehernen Verhängniss eines ungeheuren Königsgeschickes, eine schauderhafte Leibeszerquetschung mittelst Tischplatte und Federbettes, angesichts der Zuschauer, sich vollzöge, und schliesslich noch der Königsfleischkloss an einen rothglühenden Bratspiess gesteckt würde! Ein tragödienwürdiger Anblick traun! wenn ein durch die verächtlichste Charakterschwäche, Herrscherohnmacht und Unfähigkeit in den vier ersten Acten sich brandmarkender Königsjämmerling im Katastrophenact sein tragisches Geschick darin bekundet und vollzieht, dass er, wie ein fauler Fisch, zerfliesst! Dass der in Gallert-Pathos zerronnene Leidensheld von seiner eigenen Tragödie als eine, durch Uebermaass von Salzwasser phosphorisch pütrescirende Qualle ausgeworfen wird!

Vom Dichter, wo nicht Richard's II., so doch vom Dichter King Henry's VI., Thl. 3., konnte der Dichter Edward's II lernen, wie, dem Kunstgesetze der Tragödie gemäss, selbst der charakterschwache Leidensheld, während seines Geschickeslaufs,

---

Lightb. Sagt mir, Ihr Herrn, ward es nicht gut vollbracht?
Gurn.
Vortrefflich ward's. Nimm das zum Lohn dafür!
(Er ersticht Lightborne.)
Komm! werfen wir den Leichnam in den Graben,
Den König schaffen wir zu Mortimer! Fort!
(Beide ab.)

nicht unter sich herabsinken dürfe, sondern seiner Katastrophe in immer gesteigerten tragischen Momenten, sich zubewegen müsse. Aus der Katastrophe Heinrich's VI. konnte der Dichter Edward's II. lernen, dass der Hochpunkt solcher tragischen Ascension mit dem heroischen Untergang selbst eines verhängnissvoll willensschwachen Königs sich krönen dürfe, ja müsse. In König Heinrich's VI. Fall sogar mit zweifach heroischer Märtyrerkrone: einmal mit der Leidenskrone, die der im Tower ermordete König, durch heldenhaft persönlichen Widerstands- und Entgegnungsmuth, seinem Mörder abringt; und zugleich mit der Märtyrerkrone, die das königliche Opfer einer siegreichen Herrschaftsanmaassung aus der Hand seines dämonischen Todfeindes, des furchtbarsten Bluthelden der Zeit; aus der Hand des Herzogs von Gloster, selbst aus der Hand des noch latenten, aber schon die Reisszähne, womit er zur Welt kam, zeigenden Königs, aus König Richard's III. selbsteigener, heroisch erlauchter, mit Königsblut bepurpurter Hand empfängt. Edward's II. scheusslicher Erstickungstod dagegen, wehrlos erlitten von den verworfensten Mordknechten, die sein Kerkerschlamm ausgespieen! Und doch erklären die Matadore der englischen Kritik Edward's II. Zerquetschungstod für ein Meisterstück von Mitleid und Schauder erregender tragischer Gewalt.[1]) Und doch hat William Hazlitt die — bleierne Stirne zu schreiben: „Edward's II. Tod in Marlowe's Tragödie ist entschieden dem von Shakspeare's König (Rich. II.) überlegen.[2]) In herzbrechender Bedrängniss und dem Gefühle menschlicher, aus gänzlicher Hülflosigkeit und Elends-

---

1) 'The deathe-scene of Edward is a masterpiece of pity and horror' N. Drake a. a. O. p. 462.

2) — „The death of Edward II., in Marlowe's Tragedy, is certainly superior to that of Shakspere's king; and in heartbreaking distress, and the sense of human weakness, claiming pity from utter helplessness and conscious misery, is not surpassed by any writer whatever.“ (Lectures p. 71.) Martergräbentode, Schinder- und Abdeckerscenen, Viertheilungs-, Pferdezerreissungs-, Räderzermalmungshinrichtungen, wobei die Glieder der tragischen Helden und Könige in jammerächzender Hülfslosigkeit und qualvollem Elendsbewusstseyn knacken und knirschen — das wäre der tragisch poetischste Sühnetod nach dem Herzen der englisch schöngeistigen Kanibalen-Aesthetik und Dramaturgie!

bewusstseyn, nach Mitleid jammernder Ohnmacht, ist diese Todesscene von keinem andern Dichter übertroffen worden".

„Edward's Seelenkämpfe bei der Kronentsagung liefern Züge, die Shakspeare in seinem Rich. II. kaum überbot, und die Todesscene von Marlowe's König erregt Mitleid und Schrecken, weit über jede mir bekannte antike oder moderne Scene hinaus". [1])

Den grossen tragischen Dichter und würdigen Vorgänger Shakspeare's bezeugt trotz Alle und Alledem die Schlussscene, wo der junge König, Edward III., als seines Vaters eifervoller Sühnerächer, Mortimer's, auf seinen Befehl abgeschlagenes Haupt den Manen seines schmachvoll hingemordeten Vaters weiht; und seine der Mitschuld bezüchtigte Mutter, unbewegt durch die Betheuerungen ihrer Unschuld, in den Tower sperren lässt, um sie vor Gericht zu stellen. [2])

So darf denn unsere Analyse von Marlowe's Edward II. ihr Endurtheil mit dem mehrfach von uns an den verschiedenen Stellen eingestreuten Ausspruche besiegeln: dass, inabsicht auf die tragischen Grundgefühle, Mitleid und Furcht, so kunstwidrig auch und verdunkelt diese in Wirkung treten mögen, Marlowe's Edward II. gleichwohl als das einzige unter seinen Trauerspielen

---

1) „The reluctant pangs of abdicating royalty in Edward furnished hints which Shakspeare scarce improved in his Richard the Second; and the dead-scene of Marlowe's king moves pity and terror beyond any scene ancient or modern with which I am acquainted". (Ch. Lamb, Spec. of Engl. Dramat. Poets. p. 28, ed. 1808.) Braucht es noch stärkerer Belege zur Beurkundung: dass Englands grösster Dichter, der einzige Weltdichter, den es, wie die Insel Delos den Gott der Poesie, gebar, für die geschultesten, schärfsten und geistreichsten Köpfe der englischen Kritik, bei aller anstaunenden Bewunderung, in tiefster Tiefe ein Buch bleibt mit sieben Siegeln? Und dass die erleuchtetsten Köpfe der englischen Shakspeare-Kritik ihren grössten Dichter mit infibulirten, für sein wahres Verständniss unerschliessbaren Augen lesen; mit Augen, deren Lider ähnliche Bleidrähte vernieten, wie die, welche die Wimpern jener Verdammten in Dante's Hölle verriegeln?

2) König.

Man legt Euch, Mutter, seinen Tod zur Last,
Und deshalb sperren wir Euch in den Tower,
Bis man die Sache näher würdigt:
Und seyd Ihr schuldig, bin ich gleich Euer Sohn,
Glaubt nicht, dass Ihr mich schwach und milde findet.

von tragischem Ton und Charakter, im Geiste der Shakspeare-Historien, sich hervorthut. [1])

An Marlowe's die Pariser Bluthochzeit behandelnde Tragödie:

The Massacre at Paris[2]),

ersparen wir, verwittert und zerfetzt wie sie bereits ist, unser

1) Auf H. Ulrici's trefflichen Aufsatz: „Christopher Marlowe und Shakspeare's Verhältniss zu ihm" (Jahrb. d. D. Sh. Gesellsch. Erst. Jahrg. 1856. S. 57—85) wollen wir, vorbehältlich näherer Bezugnahme, hier nur hingewiesen haben.

2) 'The Massacre at Paris. With the Death of the Duke of Guise. As it was plaide by the right honourable the Lord high Admirall his Seruants. Written by Christopher Marlow. At London Printed by E. A. for Edward White, dwelling neer the little North doore of St. Pauls Church at the signe of the Gun n. d. 8⁰.

Dieses Trauerspiel wurde nach 1589 2. Aug. verfasst, in welchem Jahre (1. Aug.) der französische König Henri III., mit dessen Tode die Tragödie schliesst, dem Dolche des Meuchelmörders, Jacques Clement, erlag. Einem Vermerk zufolge in Henslowe's Diary wurde das Stück zuerst am 30. Jan. 1593 aufgeführt.*) Dyce ist geneigt, die 'Massacre' für Marlowe's letztes Stück zu halten, da er ein halbes Jahr später das Opfer eines an ihm selbst begangenen Massacre war. Spätere Verzeichnisse in Henslowe's 'Diary' betiteln auch das Stück 'The Massacre'. Der Darsteller des Duke of Guise war, allem Anschein nach, der berühmte Schauspieler Alleyn. Das Druckjahr ist nicht angegeben, doch mochte das Stück 1595 oder 96 nach einer verstümmelten, fehlervollen, bei einer Vorstellung desselben gewonnenen Abschrift zuerst erchienen seyn. „Es wäre voreilig", bemerkt Dyce in seiner Ausg. I. XXIV. „über den Werth eines Stückes zu entscheiden, das wir nur in einem corrupten und verstümmelten Text**) besitzen. Indessen hege ich doch die starke Vermuthung, dass Marlowe's 'The Massacre of Paris' selbst im ursprünglichen Zustande sein schwächstes Drama war". ***)

*) „Pd at the tragedey of the guyes (Guise) 30. Jan. 1593. III[l.] IIII[s.]" Mit der Randbemerkung „ne" (new, neu).

**) Als augenfälligen Beweis von dem verstümmelten Zustande der gedruckten 'Massacre'-Tragödie giebt Collier (H. of E. D. P. III. 134) ein von ihm muthmaasslich in einem prompter-book dieses Stückes entdecktes Einschiebsel-Fragment, das im Druckexemplar fehlt: „I have a single leaf of on original contemporary MS. of this play, possibly as it came from the hands of Marlow, which shows how much was omitted, and how injuriously the rest was garbled".

***) „I strongly suspect however, that the Massacre of Paris, even in its pristine state, was the very worst of Marlowe's dramas".

anlytisches Secirmesser anzulegen. Das Salzkörnchen eines zeitgeschichtlichen Themas konnte die an sich halt- und genielose Tragödie vor dem frühen Zerfall nicht bewahren. Durch Gemetzel und Mordwuth dem „Grossen Tamburlaine" und „Juden von Malta" ebenbürtig, nimmt sie sich doch gegen jene aus, wie das „vomissiment" zu dem die Hunde dem französischen Sprichworte gemäss wiederkehren. Von der himmelstürmerischen Fulguration des Tamburlaine, von des Juden von Malta die Hölle in ihrem Urschlamm aufrührenden Acheronta movebo ist in dem Massacre of Paris nicht des allerflüchtigste Streiflicht zu spüren. Geschichtscharaktere, wie Carl IX. von Frankreich, wie der König von Navarra (Henry IV), wie der Ober-Admiral (Coligny), wie der Cardinal von Lothringen, wie Catharina v. Medici, wie Königin Margareta von Navarra, erscheinen hier zu den Figuren auf einer alten, mottenzerfressenen Tapete von der rohesten Arbeit ausgeblasst. Der papistisch fanatische Massacreheld, der Bluthochzeitsbräutigam, Duke of Guise, zeigt nicht mehr historisches Gepräge, historische Körperlichkeit, als der unkenntlich vergilbte Blutfleck am modrigen Fetzen von Henri's III. aufbewahrten Reliquien-Hemde im Gardemeuble.

Die Handlung eröffnet die Vermählung von Carl's IX. Schwester Margaret mit dem jungen Könige von Navarra, den Charles IX. mit der liebevollsten Schwager- und Catharina von Medici mit geheuchelt süsser Schwiegermutter-Zärtlichkeit überzuckert. Der König von Navarra äussert sich gegen Prinz von Condé und den Admiral über Herzog Guise's Vorhaben, alle Protestanten zu Paris in Einer Nacht umbringen zu lassen, wie über eine festbeschlossene Sache [1]; verlässt sich aber dessfalls auf „Ihn, der über Wolken sitzt und herrscht, das Flehen der Gerechten vernimmt und rächen wird der Unschuldigen Blut", und fordert die Glaubensgenossen, Condé und den Admiral auf, mit ihm zur Kirche zu gehen und zu beten.

Guise in voller Arbeit an den Vorbereitungen zur Bluthochzeit, hat schon bei einem Apotheker ein paar vergiftete Hand-

---

1) Nov.

Have you not heard at late how he decreed —
That all the protestants that are in Paris
Should have been murdered the other night?

schuhe für die alte Königin von Navarra bestellt, die das Stück und uns nicht mehr angeht, als Hecuba. Guise, ein hartgesottener Sünder wie Barabas, aber ein vom Papste zu seinen Blutwerken gesegneter Jude von Malta gleichsam[1]), hält über diese papstbegnadete Blutweihe einen langen Monolog, während dessen der Apotheker die vergifteten Handschuhe verfertigt, deren augenblickliche Wirkung sich an der alten Herzogin von Navarra in der unmittelbar dem Dialoge folgenden Scene, angesichts des Königs von Navarra, ihres Sohnes, des Admirals und des Prinzen Condé, äussert, indem sie zurstelle todt hinstürzt. Carl IX., ein Krypto-Hugenot für Marlowe, widersetzt sich der im Rathe geplanten Bluthochzeit, und giebt nur nach aus Furcht vor seiner Mutter, Catharina von Medici[2]), verspricht aber den inzwischen von einer durch Guise bestellten Meuchelkugel auf den Tod verwundeten Admiral zu rächen. Guise's Mordgehülfe, Gonzago, lässt es darauf ankommen, ersticht auch nachträglich den Admiral auf dem Sterbebett und wirft den Leichnam zum Fenster hinaus[3]), worauf sofort die Blutnacht, die Massacre of Paris, in's Werk gerichtet wird, so bluthochzeitlich, wie nur der Dichter des Tamburlaine und Barabas dergleichen Bluthochzeiten auszurichten versteht. Guise watet in Hugenottenblut bis an die Lippen und säuft sich so lange voll damit, bis es ihm nur ans Kinn reicht.[4]) Den berühmten Syllogistiker, Peter Ramus, des Königs Lehrer in der Logik, lässt Guise vom Prinzen von Anjou (nachmals Henri III.) niederstechen, weil Ramus das 'Organon' des Aristoteles verspottet und bekämpft hat.[5]) Gleichzeitig lässt Guise, diese papistische Guillotine auf zwei fanatischen Herzogsbeinen, die Bluthochzeit in ganz Frankreich organisiren als anticipirte, vom

1) Guise. For this have I a largess from the Pope.

2) Charl. Well, Madam, I refer it to your majesty.

3) Mezeray's Hist. de France. t. II. 1095 ed. 1646: „L' Amiral était logé dans la rue Betify, dans une auberge qui est aujourd'hui l'Hôtel S. Pierre" Note on Mem. de Rully t. 1. 55, ed. 1747, Londres. Vgl. Dyce II. p. 309 n.

4) Guise.

Tuez, tuez, tuez!
Let none escape! murder the Huguenots!

5) Guise. Was it not thou that scoff'dth the Organon? . . .

Papst gesegnete Guillotine ambulante, als wallfahrtende Guillotine oder Guisetine des Massacre of Paris.

Mittlerweile hat des Petrus Ramus Niederstecher, der Prinz von Anjou, König Henri's IX. Bruder, als König von Polen interimistisch auf dem polnischen Thron gesessen und sitzt gleich darauf, mit der Schnelligkeit eines Voltigeurs, der aus einem Sattel in den andern springt, schon als Henri III. auf dem durch Carl's IX. Tod, den seine Mutter, Catharina von Medici, als Kryptohugenotten hatte morden lassen, erledigten französischen Thron.

Der König von Navarra (Henri IV.) schlägt als Rächer der Bluthochzeit bei Coutras das französische Heer.

Um dem von seiner Mutter Catharina und dem Herzog von Guise gegen ihn geplanten Meuchelmord zuvorzukommen, lässt König Henri III., den Duke of Guise von drei gedungenen Mördern niederstechen. Ein Weilchen, und König Henri III. hat als Bundesgenosse eines Ketzers, des Königs von Navarra, und einer Erzketzerin, der Königin Elisabeth von England, das Messer eines Mönchs im Leibe stecken, den der König seinerseits niederstösst. Bevor er den Geist aufgiebt, verfällt Henri III. auf den guten, den einzigen guten Gedanken, den er während seiner Lebenszeit zustande brachte, den für Frankreichs Wohlfahrt glücklichsten guten Gedanken: den König von Navarra zu seinem Nachfolger und Rächer zu bestellen.[1]) Ueber den in dieser zeitgeschichtlichen Massacre-Tragödie wehenden politischen Geist, insonders über den zu einem krypto-protestantischen Hugenotten-Freunde euphuisirten Carl IX. dreht sich de Thou noch heute dreimal täglich im Grabe um.

Marlowe's gemeinschaftlich mit Thomas Nash gedichtete

Tragedy of Dido,

Queen of Carthage[2])

---

1) Henry.

Weep not, sweet Navarre, but revenge my death.

— — — — — — — — — — — —

Salute the Queen of England in my name,

And tell her, Henry dies her faithful friend. (Dies.)

2) 'The Tragedie of Dido Queen of Carthage. Played by the Childern

wird sich gefallen lassen, mit einigen literarhistorischen Notizen abgefunden zu werden.

Wie viel Verfasserschaftsantheil auf jeden der Zusammenarbeiter fällt, liegt im weiten Felde der Vermuthungen. Bischof Tanner nennt blos Nash als Autor und Herausgeber.[1]) Warton zufolge wäre Marlowe's Tragödie Dido Queen of Carthage durch seinen Freund, Thomas Nash, vollendet und 1594 veröffentlicht worden.[2]) Collier hält die Dido-Tragödie für eine durchgängig gemeinschaftliche Arbeit von Marlowe und Nash; meint aber, dass je eines Antheil daran leicht herausgefunden werden könne. maassen Nash's Beiträge durch die Monotonie der Versification und deren geringen poetischen Gehalt sich kennzeichnen.[3]) Ein Kriterium, das wider den Stachel der Versifications-Monotonie von Marlowe's genuinsten Blankversen löckt. Und was den angeblich geringen poetischen Gehalt von Nash's Antheil betrifft, so stelzt Marlowe's hochbeiniger Kothurn gar oft durch so flaches, poesiebares Gesümpfe dahin, dass er in Thomas Nash's Fusstapfen zu treten scheinen könnte. Dyce fasst seine Ansicht in das Durchschnittsurtheil zusammen, dass Dido von Nash nach Marlowe's Tod für die Bühne vollendet und eingerichtet ward[4]), was die Möglichkeit einer völligen Umarbeitung nicht ausschliesst. Dyce folgert das Gegentheil, dass nämlich Nash's Antheil an

---

of her Majesties Chappel. Written by Christopher Marlowe, and Thomas Nash, Gent.

Actors.

Jupiter.	Dido.
Ganimed.	Anna.
Venus.	Achates.
Cupid.	Ilioneus.
Juno.	Jarbas.
Mercurie or Hermes.	Cleanthes.
Aeneas.	Sergestus.
Ascanius.	

at London, Printed, by the Widdowe Orwin, for Thomas Woodcocke and are to be solde at his shop, in Paules Church-yeard, at the signe of the blacke Beare. 1594. 4to.

1) 'Hanc perfecit et edidit Thom. Nash, Lond. 1594. 4to.' (Bibl. Brit. p. 512.)

2) H. of E. P. III. 435. ed. 4to.

3) H. of E. D. P. III. 225.

4) I. p. XI.

der Dido-Tragödie verhältnissmässig nur gering kann gewesen seyn.[1]) Uns will es bedünken, dass inabsicht auf dramatischen Kunstwerth Nash's und Marlowe's Antheil mit einander aufheben können.

Dido-Dramen waren übrigens verschiedene, bereits vor Marlowe-Nash's Dido-Tragödie, in England aufgeführt worden. Warton merkt ein zu Chester gespieltes Interlude von Dido und Aeneas an.[2]) Joh. Rightwise, Schulmeister an der St. Pauls-Schule zu London, schrieb eine 'Tragedy of Dido' nach Virgil, die er von seinen Schuljungen vor Cardinal Wolsey mit grossem Beifall spielen liess.[3]) Ob in lateinischer oder englischer Sprache verfasst, zwischen diesen zwei Fragen steht Warton so unentschieden, wie Sheridan's berühmter Zweifler zwischen den zwei Bündeln. Im Jahr 1564 wurde eine in lat. Hexametern von Edward Haliwell, Fellow des Kings-College, verfasste Dido-Tragödie, „ohne Chorus", der Königin Elisabeth in der Cambridger Kings-College-Kapelle vorgespielt. 1583 hatte eine lateinische Dido-Tragödie die Ehre, den Prinzen Alasco in Christ-Church-College zu Oxford zu ergötzen. Als Verfasser wird Dr. William Gager, der officielle Schuldramendichter, genannt, den Meres in seiner Pall. Tam. (fol. 283) als „einen der besten für die Komödie unter uns"[4]) zusammen mit Shakspeare, preist, Disteln und Rosen durcheinander kauend. Dyce theilt Fragmente von Gager's lateinischer Dido-Tragödie aus einem MS.-Bande von des Dichters eigener Hand mit.[5]) Anekdoten über die Aufführung dieser Tragödie vor dem Prinzen Alasco bringt Holinshed[6]) zu Markte.

Ein Vergleich von Marlowe-Nash's Dido-Tragödie mit Virgil's treu copirter Dido-Episode fällt laut Dyce's Urtheil so

---

1) „I cannot but suspect that Nash's contributions to Dido were camparatively small".

2) a. a. O. 435. —

3) Wood's Ath. Oxon. 1, 32 ed. Bliss.

4) as one of „the best for comedy amongst us".

5) Vol. III. App. II. 1581 war Frischlin's lat. Dido-Tragödie erschienen. Ueber ital. Dido-Dramen vgl. Gesch. d. Dram. Bd. IV. V. VI, 1 u. VI, 2; über spanische Bd. IX. u. X. Dyce spricht Marlowe frei von jeder Benutzung der Didone des Dolce (1547), oder Cinthio's (1583 gedr.).

6) Chron. III. 1355 ed. 1587.

ungünstig für die englische Tragödie aus, dass diese Gefahr läuft selbst unter ihren etwaigen Werth herabzusinken. Spürt der Leser gleichwohl Lust, eine Vorstellung von dem ungefähren Inhalt der Nash-Marlowe'schen Dido zu erhalten, so kann er die Lust an Friedrich Bodenstedt's Ragout fin en coquilles aller fünf Acte dieser Tragödie mit einer Sauce picante von übersetzten Stellen, büssen, wohlschmeckend wie ein Coquillen-Ragout von Quappenlebern, Austern und Trüffeln.[1])

Der dritte Band von A. Dyce's Marlowe-Ausgabe enthält des Tragikers anderweitige Poeme[2]), auf deren Inhalt und Würdigung wir uns nicht einlassen dürfen; nicht aus Rücksicht

1) Sh. Zeitgen. 3. S. 365—373.

2) I. Hero and Leander p. 1—105. Eine Paraphrase des bekannten dem jüngern Musäus (4—5 Jh. nach Chr.) zugeschriebenen erotischen Epos, in sechs Sestiaden*), durch Marlowe's Tod aber ein Fragment geblieben und von George Chapman, dem Uebersetzer des Homer, ergänzt und vollendet.**) Das Poem des griechischen Grammatikers Musäus besteht aus 341 Versen, welche Marlowe-Chapman's Paraphrase zu 800 fünffüssigen, paarweise gereimten jambischen Versen erweiterte. Beide Paraphrasen, Marlowe's und Chapman's, glänzen mehr durch poetischblendende Schlaglichter, als durch ächte Schönheiten des epischen Styls, der bei ihnen vielmehr in luxurirenden das griechische Poem entstellenden Auswüchsen überwuchert.

Den Vers (1. Sest. p. 12)

„Who ever lov'd, that lov'd not at first sight"

hat Shakspeare bekanntlich in 'As you like it' (III. Sc. 5) aufgenommen, mit einer Ehrenerinnerung für den Dichter: 'Dead shepherd, now I find thy saw of might'. In dem Lustspiel 'The two Gentlemen of Ver.' scheint Sh. an zwei Stellen auf Marlowe's Poem 'Hero and L.' anzuspielen.***)

*) Von Sestos, der Hero Geburtsort, so genannt.

**) Die Eintragung in den Buchhändlerregister geschah 28. Dec. 1593. Die erste Ausgabe ist aus dem Jahr 1595. Hierauf folgten noch weitere 6 Auflagen (1600—1637) mit Chapman's Ergänzungsabschluss.

***) „Valent.
Das ist von tiefer Lieb ein seichtes Märchen,
Wie durch den Hellespont Leander schwamm." (I. 1.)

„Valent.
Nun eine Leiter, wohlgeknüpft aus Schnüren,
Hinauf zu werfen mit zwei Eisenklammern,
Genügt, der Hero Thurm selbst zu ersteigen,
Wenn ein Leander kühn es wagen will." (III. 1.)

etwa auf die Gefahr, der wir ein Schnippchen schlagen, der Gefahr: von den kritischen Wasserflöhen, die in den Sümpfen der Schul- und Professorenzeitungen ihr Wesen treiben und Alles nach ihrer Bewegungsnorm, in gradlinigen, über die Oberfläche hinhüpfenden und doch stets gründlich bei der Sache bleibenden, sümpfgründlich in der Lache stecken bleibenden Sätzen behandelt wissen

---

II. Ovid's Elegies (p. 105—223).*) Ovid's 'Amores' in fünffüssigen paarweis gereimten Jamben. Ein Jugendexercitium wahrscheinlich, das die Druckerschwärze nicht verdient.

III. Epigrams (p. 223—265).**) Als Verf. auf dem Titel gen. J. D. (John Davies) und C. M. (Chr. Marlowe). In sonettenartiger Reimform wechselnd zwischen 20 bis 5 zeiligen Strophen mit einem gleichreimigen Schlusscouplet, dessen Stachel meist nicht mehr pointe ist als die gabelförmige Afterzange eines Ohrwurms, oder Kelleresels (oniscus).

IV. The first Book of Lucan***), eine Uebersetzung Zeile um Zeile, in ziemlich monotonen Blankversen.

V. The Passionate Shepherd to his Love. Dieses berühmte Lied, das mit dem Vers beginnt: „Come live with me, and be my love" ist der Gedichtsammlung 'England's Helicon' (1600) entnommen, wo dasselbe mit Marlowe's Namen unterschrieben steht. Vier Strophen dieses Gedichtes 1. 2. 3. 5. waren bereits früher abgedruckt in der Gedichtsammlung 'The Passionate Pilgrims' (1599), fälschlich als Shakspeare's Product auf dem Titel bezeichnet. Einzelne Stellen dieses Lieds singt Sir Hugh Evans in Sh's Lust. Weib. v. W. (III., 1.)

Dem Liede 'to his love' schliesst sich ein Fragment an (aus der Anthologie 'England's Parnassus' 1600), unterschrieben Chr. Marlowe. Strophen, Bruchstücke eines Spaziergangs am blumigen Ufer eines Silberbaches, in glänzend romantischen Bildern, dem Styl der Zeit gemäss; Geist, Phantasie, wenig Natursinn, conventionelle, keine Naturpoesie.

Dialogue in Verse. Zuerst gedruckt in The Alleyn Papers (for the Shaksp. Soc.) p. 8, von Mr. Collier, der im Vorwort dazu mittheilt, dass die ursprüngliche Handschrift dieses versificirten dramatischen Dialogs, als Prosa geschrieben, auf der einen Blattseite in Eins fortläuft. Auf der andern Seite steht der Name 'Kitt Marlowe'. Bauerbursche Jack klagt, dass ihm sein Liebchen Nan (Nannete) mit einem bessern Tänzer davon gehuscht. Als Tanz-Rivalen bewerben sich verschiedene Burschen um sie, sogar ein 'Gentleman'. Nan bedankt sich

---

*) Ausgabe ohne Jahreszahl.

**) Zusammen mit den 'Elegies' erschienen in drei Ausgaben ohne Jahreszahl.

***) Lucans first Booke Translated Line for Line By Chr. Marlow. At London etc. 1600 4to.

wollen, schaarenweise angesprungen und zerstochen zu werden, ob unserer Bienen-Methode, aus den verschiedenartigsten Blumenkelchen, selbst aus den süsssaftlosesten, unserm Gewissen scheinbar fremdartigsten Pflanzen, aus Bitterklee und Wermuthblüthe sogar, den Honig der Geschichte des Drama's zu gewinnen und zu bereiten. Der Gefahr zu geschweigen, die unseren Bienenkörben von so einem geiferbreitmäuligen, schleimschlüpfrigen, klebfüssigen Professorfrosch oder so einer mit Fachstudienflecken gesprenkelten Schulkröte droht, die unsere Honigstöcke beschleicht, den Honig besudelt, um sich ihn desto besser schmecken zu lassen, die Bienen aber durch schnödes Anhauchen zu tödten, oder unter dem Schwarm mörderisch-schnappmäulig aufzuräumen tückisch beeifert; entsetzte sich die Schulkröte nicht vor dem Stachelgeschoss, womit der Hinterleib des goldgeflügelten Schwarms so furchtbar bewehrt ist, als segensreich sein Nektarmund ätherischen Thau zu Kunstbauten wirkt, voll süssen Seimes von unerschöpflicher Goldfülle, wie des Delphiers Schatzhaus, und lieblich duftend, wie der Tempel Salomon's. Nennt Pindar nicht die Pythische Priesterin; Biene von Delphoi? [1]) Priesterinnen (Melissae) und Bienen waren den Alten berufsverwandte Wesen. Beide verwandeln dumpfe, düstere Felsklüfte und altes Gemäuer in heilige Schatzhäuser und Weihestätten voll Götterkost und Kostbarkeiten. Marklose, hohlgefaulte Baumstämme kleiden die

---

schönstens.*) Unter den Tanzfreiern, Wen wählt Nannchen? — den 'Fool', den Narrn: „by my truth, I love the fool the best". Den Narren den sie am Narren gefressen, bekommt sie zum Tänzer in den Kauf.

Dyce vermuthet, dass dieser 'Dialogue' ein Bruchstück aus der verloren gegangenen Komödie, 'The Maidens Holiday', seyn könnte, an welcher Marlowe mit gearbeitet haben soll.**)

1) Pyth. IV. 106.

---

*) Nan.

I thank you, Sir, for your good will,
But one of these my love must be.
I am but a homely country maid,
And for unfit for your degree;
(To dance with you I am afraid).

**) Eingetragen in die Stationers books 8. April 1654, als ein gemeinschaftliches Werk von Marlowe und Day.

Bienenpriesterinnen über und über mit Honigscheiben aus, mit goldenen Tempelgeweben, Tapeten und Teppichen; und schmücken sie mit flüssigen Webegoldzellen und Fächerwerk, wie Tempelgewölbe mit goldenem Getäfel. Der heiligen Immen-Priesterschaft nachlebend, nacheifernd, müht sich unsere Geschichte, modrigen Schulstoff und Schulstaub zu Wachs und Honigmehl zu bilden und zu formen; eingedenk der alten ägyptischen Sage, dass die Bienen dem Aase eines verwesenden Ochsen, als ihrer Classenschule, in goldenen Schwärmen entfliegen. Auf welchen Ursprung hin noch jetzt die Schulochsen und Ochsen Alles, was Bienenstock, Wachs und Honigscheibe ist, umochsen und auf den primitiven Schul-Aasgeruch zurückführen möchten. Der köstlichste Götterhonig, Nektar und Ambrosia, die nicht diesen Schulduft aushauchen, wird als unzünftig, schulwidrig, unwissenschaftlich, geächtet, verfehmt, verpfuyt.

In allen Stücken unser Vorbild und Symbol, leuchtet uns das kunstheilige Bienenpriesterthum auch als streitbare Verfechterschaar im edelsten Abwehrkampfe voran, die den Aufbau ihrer Stockwerke aus flüssigem Nektargolde unter dem Schutze ihrer goldenen Stachelschwerter beschicken, ähnlich jenen Tempelbaumeistern zu Jerusalem, welche, mit der einen Hand die Werkstücke fügend und schichtend, mit dem Schwert in der andern Hand die Bauarbeit schützten.

Und von welchem wunderbaren Tempelbau zu berichten, stehen wir nun gegürtet da? Vor einem Gotteshause, dessgleichen nur ein einziges dem unnachahmlichen Kunstfleisse der Bienen sich entschwungen: jenes Wunderwerk, jenes uralte delphische Tempelhaus, das die Bienen aus Wachs, Federn und Lorbeerblättern geformt, und das der Musengott selber den Hyperboreern als gottwürdigstes Ehrengeschenk zugeschickt[1]); und doch nur als vorbildliches Muster- und Modelltempelchen zu jenem im Erdmittelpunkte erbauten, von Apollo seinem Lieblingsvolke, den Hyperboreern, ausgangs des 16. Jh. zugeschickten Weltorakelheiligthum, die Modellform zum grössten, erhabensten Kunsttempelwunderbau, zum Allervölker-Weissagungsgotteshause der dramatischen Kunst, zum Delphischen Apollokunsttempel des **Shakspeare-Drama's.**

1) Paus. X. c. 5.

Hat nun nicht, nach einer andern Sage, der mit dem chthonischen Hermes, dem Seelenschattenführer, identische, auch als Baumeister berufene Trophonius den Grundriss zum Tempelhause von Delphi entworfen? Dürfte man nun nicht auch in der finstern Orakelhöhle dieses Trophonius, wo die Befrager des delphischen Orakels die Vorweihe durch Traumeserscheinungen empfingen, deren den Geist umnachtendes Bildergewirre erst in dem Weissagungsstrahl des pythischen Gottes sich erhellte, Bedeutung, Leben und Gestalt gewinnend, — dürfte man nicht hierin ein mythisches Abbild des Verhältnisses erblicken, das zwischen der tageslichten, Apollinischen, weltwirklichen, in erkenntnissstrahlender Ideensymbolik gestaltenden Dichtungsweise, und jener trophonischen, in bestand- und wesenloser, naturentfremdeter Schattenverbildlichung aufgehenden Personificirung ungestaltiger allgemeiner Begriffs- und Seeleneigenschaften obwaltet? Ein mythisches Abbild des Verhältnisses, mit einem Worte, der geistesrealen, gottschöpferischen Weltideendichtung zur Scheinpoesie eines Todtenreiches von Gedankenschemen? Zur Scheinpoesie der Allegorien-Phantastik, eines nichtigen Phantomenspiels mit willkürlichen, an den Fäden von Verstandes-Skeletten bewegten Imaginärfiguren? Die mythische Verbildlichung des Wesensunterschiedes zwischen Orphischer und Homerischer Poesie? Des Wesensunterschiedes der allegorischen Poesie mittelalterlicher Ritterromantik, und der Poesie geschichtlicher, realmenschlicher Ideenverkörperung? Ein Wesensunterschied, dessen Gegensätzlichkeit in keiner andern Nationalpoesie so kennzeichnungsscharf, wie in der englischen, wie in der zeitgenössischen Oppositionsstellung der beiden, jedes in seiner Bahn und Sphäre, grössten poetischen Lichter zutagetritt; im epischen Bereiche: des Dichters der Feenkönigin; im theatralischen des Schöpfers des historisch-poetischen Charakterdrama's der Neuzeit. Der Epiker, als der abgeschiedenen Geister mittelalterlicher Allegorien-Romantik posthumer Berufer und Versammler unter seinem Zauberstab des Todtenschlummers; der Epiker, als Seelenführer der allegorischen Schattengebilde mittelalterlicher Personificationsdichtung an der Grenzscheide der mittleren und neueren Zeiten, dieser Epiker mag denn auch den Trophonius der romantischen Scheinpoesie, den Hermes chthonius redivivus der hingeschiedenen Schatten-

welt allegorischer Ritterdichtung, des 'Morte-Arthur'-Romanzenthums, gegenüber dem Lichtgotte der lebensvollen Tagespoesie, der Geisteserleuchtung und Zukunftserkenntniss vertreten. War das Niedersteigen, das Versinken in des Trophonius Traumerscheinungshöhle zu Lebadia die gebotene Vorbereitung zum Empfange der Orakelsprüche des Sonnen- und Musengottes — wohlan! so lasst auch uns in die allegorisch-romantische Trophoniushöhle von

Edmund Spenser's

'Faerie Queene', als in ein Durchgangsstadium zum delphischen Weissagungstempel, hinabtauchen; lasst auch an uns einige Traumerscheinungen in der Incubationshöhle des Trophonius der englischen allegorisch-romantischen Epik vorübergleiten, der mit dem Trophonius der griechischen Sage auch das Schicksal gemein hat, dass er, in seinem Berufe als Tempelstifter und Kunstbaumeister, infolge des hingehaltenen Lohnes, vor Hunger starb und von seinem eigenen Abgrunde, seiner Unterbaugrube und Wahrsagerhöhle verschlungen, erst dann als unterirdischer Hermes und Orakelspender verehrt ward. Trophonius, der „Nährvater" (τροφεύς) [1]), stirbt in seiner Traumhöhle vor Hunger. Edmund Spenser, der die epische Poesie seines Zeitalters mit allegorischen Visionen in zahllosen neunzeiligen Strophen, als Stropheus-Tropheus, als Strophonius-Trophonius mästete, den Hungertod in der Kingstreet zu London sterbend [2]) — ist dieses gemeinsame Geschick nicht selber ein Allegorie der am Hungertuche der poetischen Atrophie nagenden Personifications-Dichtung? —

Das Dichterleben vor einem solchen Dichtertode, sollte es nicht auch die Todeskeime einer allegorischen Dichter-Persönlichkeit in sich tragen?

Gehen wir denn an die belehrungsvolle Vorstudie des grössten englischen Phantomen-Epikers, den der grosse dramatische Wesenheitsdichter, der Dichter des Drama's der Weltgesetze, der Natur- und Geistesgesetze, als riesigen Schatten gleichsam vor sich her-

1) Arnob. IV. 134. — Pausan. IX 37. — Schol. Aristoph. Nub. 508. — Aelian. V. H. III. 45, mit Perizonius Anm.

2) „he died for lack of bread in king street" (Shak. Soc. public. of Ben Jonson's 'Conversations with Drummond', ed. by Dav. Laing. 1842. pp. 2—9.

geworfen. Gern und bereitwillig wird uns der Leser auch bei dieser Studie genossenschaftlich zur Hand seyn, unbeirrt und unentwegt von dem Gekläffe der journalistischen Hunde des Zenodotus, die unsere Geschichte, wegen Ueberfülle an Belehrungsstoff, mit wüthendem Gebelfer anfallen, und in den Staub bleffen möchten. Die Ueberfülle, mit einem Schütteln der vollbuschigen Mähne hält sie die schäbigen Kläffer sich vom Leibe. Wir hielten die Analysen von altwälischen, irischen, normännischen und schottischen mittelalterlichen Epen, behufs anschaulicheren Verständnisses des, in den Wurzeln, mit jenen Nationaldichtungen verwachsenen Shakspearedrama's für angezeigt und geboten, wir vertieften uns in Chaucer's, Gower's und Lydgate's epische Dichtungen zum Aergerniss der unwissenden und, immaasse ihrer Unwissenheit boshaften und anmaasslich hämischen Zeitungsabfuhrkritik — Wie? Und sollten nun die Zwillingsepik zum Shakspeare-Drama, sollten Edmund Spenser's „Feenkönigin", aus Scheu wohl gar vor jener Abhubs-Kritik, unberücksichtigt lassen, des lateinischen Wahrspruchs uneingedenk: „Nobis jam quod argumentum est recti contigit, pravis et stupidis displicere"? Frisch an! Mit Gefahr, selbst von einem — pudendum dictu! — einem englischen Vertreter dieser internationalen Winkelkehrichtskritik als unerhörtes Beispiel ungeheuerlicher „Missanwendung von Gelehrsamkeit und literarischem Eifer"[1]), verlästert und verhöhnt zu werden.

---

1) — „misapplication of erudition and literary ardour" — so stempelt unsern ersten Band der Gesch. des engl. Drama's die Bücherrevisor-Kritik des englischen Wasserblattes, Saturday-Review. Der Brandmerk umfasst die ganze Revisor-Kritik. Er gehört zur Handwerkstaktik der priviligirten penny-a-liner-Bücherabschlachtung mit einem Federstrich, wie mit einem einzigen Messerzug, um noch so gewichtige, durch Inhalt und Studium der Beachtung und Prüfung sich darbietende, aber um desswillen eben der penny-a-liner-Kritik unbequeme, lästige, und voran ein Deutsches vollends, verhasste Schriftwerke abzukehlen. Das Buch an sich kommt gar nicht in Betracht. Sein Inhaltsverzeichniss ist sein Sündenregister, und darauf hin wird es gemurkt. Das Sündenregister ist dieselbe, auch von unsern heimischen Katzenmusikanten mit zerschlagenen Kammertöpfen der Professoren- oder Feuilleton-Nothdurfts-Kritik als Instrumenten der Gesch. des Drama's vorgerasselte Litanei: „Auf 754 Seiten eines ersten Bandes Geschichte des engl. Drama's 115 Seiten etwa Drama-Geschichte!" „„Erledigt auf diesen die Anfänge des englischen Dramas und führt dasselbe bis Ende des 15. Jahrhunderts hinauf, in Detailanalysen,

Edmund Spenser's Geburtsjahrs fällt laut seiner eigenen Angabe[1]), auf 1552. In London[2]) geboren, verlebte er allem Anschein nach die ersten Jugendjahre in der Grafschaft Warwickshire, Shakspeare's Heimath, wo Spenser's Vater 1569 zu Kingsbury wohnte, und wo denn auch der Sohn seinen frühesten Unterricht empfangen haben mochte. Im 17. Jahre bezog Edmund die Universität Cambridge, wo er, als (unterstützungsbedürftiger) Student (Sizar) zu Pembroke-Hall am 20. Mai 1569 immatriculirt wurde. Die von den Biographen vermuthungsweise ange-

---

wie sie keine Gesch. der engl. Bühne bis jetzt geliefert"" — „Analyse her, Analyse hin! 115 Seiten Drama-Geschichte auf 754, alles Uebrige — altwälische, angelsächsische, anglonormannische, altirische, altschottische Literatur" — „„Wurzelstöcke des englischen Dramas!"" — „Ei was Wurzelstöcke! ins Holz gewachsener Brass! Knüppel zwischen die Beine der penny-aliner-Kritik! Misapplication"! —

Das blinde Pferd in der Tretmühle, dem sein Tretrad den Umkreis der Welt bedeutet, vernähm' es, hoch über sich, das gewaltige Flügelrauschen des losegezügelten, auf einer Perseus-Fahrt durch alle Sternbilder dahinbrausenden Pegasus — würde der blinde Tretmühlenklepper nicht auch über das siderische' Flügelrauschen des Musenrosses die Ohren schütteln? Nicht auch in einer lakonischen penny- oder farthing-Kritik sein Verwerfungsurtheil über das lustige, zur Sache nicht gehörige Getöse verlautbaren, und den Donnerflug des Pegasus mit einem oppedit abtrumpfen, das er ihm als „Misapplication" zubliese?

Das blinde Tretmühlenpferd drischt und mahlt zurstunde den Besuchern des British Museums ihr tägliches Zeitungslesefutter zurecht, in Anwartschaft auf eine dereinstige ehrenvolle Versorgung im zoologischen Museum daselbst, in der Abtheilung der Einhufer. Eine Versorgung, für die unser Tretmühlengaul von Mutter Natur durch die ihm bei der Geburt schon beschiedene Mitgift vorbestimmt ward: durch das ihm nämlich angeborene Präservativ gegen Mottenfrass, das der Klepper in der Schädel- und Rumpfhöhle mit zur Welt brachte, und das der Verwaltung des zool. Museums die Ausstopfungskosten erspart: das erforderliche Quantum nämlich von Arsenik und Stroh, und diese Prophylaktica, behufs noch gesicherteren Schutzes gegen die Motten, eingewickelt in die kritischen mit einer Galläpfeltinctur bestrichenen Blätter der letzten Jahrgänge der Saturday-Review.

1) Amoretti 60 Son. (Works in V. Vol. ed. P. Collier Lond. 1862 V. p. 146.)

2) — mery London, my most kindly Nurse. („Prothalamion" Vol. V. p. 261.)

nommene persönliche Bekanntschaft mit dem um 12 Jahre jüngeren Shakspeare, während Spenser's Aufenthalt in Warwickshire, konnte jedenfalls noch nicht um jene Zeit stattgefunden haben. Die Verwandtschaft von Spenser's Familie mit der des Sir John Spencer of Athorp mag für uns auf sich beruhen; eine Verwandtschaft, auf die sich die Spencer-Athorps zu grösserem Ruhme ihrer Stammesehre zu berufen hätten. Dass Edmund's Vater denselben Vornamen trug, ist nicht beurkundet; wohl aber der Taufname seiner Mutter, Elisabeth. In einem Kirchenbuchregister von St. Clement Dance am Strand, fand man unter dem Tauftage 26. Aug. 1587 Florence Spenser, als Tochter von Edmund, eingetragen.

Den Grad eines Bachelor of Arts hatte unser Edmund am 16. Januar 1573, den eines Master of Arts 26. Juni 1576 erworben. Die ersten Verse Spenser's datiren aus dem Jahre 1569, und gehören zu den frühesten Blankverses, in die der 17jährige Student Stellen aus Petrarka's und Bellay's Poemen übertrug. Zu Cambridge schloss Spenser einen vertrauten Freundschaftsbund mit einem Schulgenossen, dem uns schon bekannten Gabriel Harvey, übelberufen durch seine späteren Streitschriften mit Thomas Nash, und als Fellow von Pembroke-Hall, auf seinen jugendlichen Schulfreund, den Sizar Spenser, von nachtheiligem Einfluss durch eine falsche pedantische Geschmacksrichtung: durch die Anleitung, lateinische Versmaasse, Hexameter, Pentameter u. s. w. auch als englisches Metrum einzubürgern. Eine barbarische Vergewaltigung moderner Accentuationssprachen durch Quantitätsmessung, die selbst ein Philip Sidney sich hatte zu Schulden kommen lassen. Zu Spenser's Bekanntschaften auf der Universität zählten zwei der frühesten und namhaftesten englischen Dramatiker: John Still, Verfasser der famosen, regelrechten Komödie 'Gammer Gortons Needle' (oben S. 227 ff.) und Thomas Preston, Dichter der Tragödie 'Cambyses' King of Persia (oben S. 109).

Spenser's erste Liebe soll eine junge, schöne, aber spröde Dame, die in verschiedenen seiner gereimten Poeme von ihm gefeierte Rosalind gewesen seyn, die er bei einem Verwandtenbesuche in Nordengland, bald nachdem er die Universität von Cambridge (1576) verlassen, hatte kennen lernen. 1578, ein Jahr vor Erscheinen seiner Pastorale 'The Shepheardes Ca-

lender[1]), treffen wir ihn in London. Dieser anonym oder mit dem Pseudonym „Immerito“ erschienene Eklogen-Cyklus ist dem

1) The Shepheardes Calender: containing twelve Aeglogues*), Proportionable to the twelve Monthes etc. London 1579. (Works I. p. 15 bis 144.) Eingeleitet durch eine E. K. (Kirke) unterschriebene 'Epistle' an Gabriel Harvey, worin von dem Dichter des Schäfer-Kalenders, als einem „new poete“ die Rede, für den George Whetstone noch 1587 Sir Philip Sidney ausgab. Als Verfasser wird Edm. Spenser erst in der Fol.-Ausgabe seiner Werke (1611) genannt. Der Ziegenpastorale geht ein General Argument vorauf, das über Beschaffenheit, Form und Bedeutung des „Schäfer“- eigentlich Ziegenhirten-Kalenders Aufschluss ertheilt. Die XII Aeglogen entsprechen den XII Kalender-Monaten. In der ersten, der Januar-Aegloge, stimmt Colin Cloute, eines Schäfers Sohn und nebenbei des Dichters pastorale Maske, eine herzbrecherische Klage über seine unglückliche, unerwiederte Liebe zum Landmädchen (countrie lasse) Rosalinde an, einem Januar als Dörflerin; jedes Glied an ihr ein Eiszapfen; das Herz eine Eisbahn, worauf seine gefrorenen Seufzer und Thränen in Pelzhandschuhen und Muffen Schlittschuhe laufen**); zuletzt bricht Colin Cloute***) liebesverzweiflungsvoll sein Haberrohr entzwei und treibt in düsterer Frostnebelnacht, düster wie sein Gemüth, die Schafe heim, die eigentlich allegorisch verlarvte Ziegen sind, aber als solche dennoch Schafsköpfe hängen lassen, betrübt, wie ihr Hirt, des Dichters allegorische Maske, als beweinten sie sein trauervolles Liebesgeschick.****)

Die Januar-Aegloge ist in 6zeiligen Stanzen von fünffüssigen Jamben strophirt, wovon die ersten vier überquer reimen mit einem Couplet-Reimpaar abschliessend.

In der Februar-Aegloge illustrirt ein alter Schäfer, Thenot, das allegorische Wechselverhältniss zwischen dem Charakter des Februar und der menschlichen von ihm beeinflussten Gemüthsstimmung in vierfüssigen paarweis gereimten Jamben mit daktylischen Sdruccioli- oder Glitsch-End-Füssen, lebhaft roth und glänzend wie von Frostbeulenhitze.

Aus derselben Tonart pfeift auch die März-Aegloge in den breitesten

*) abgel. v. *αἴξ* „Ziege“, 'Aeglogai', as it were *αἰγῶν* or *αἰγονόμων λόγοι*, that is Goteheards tales. Diesen etymologischen Bock hatte Petrarca zuerst geschossen.

**) And from mine eyes the drizzling teares descend
As on your boughes the ysicles depend.

***) Ein dem John Wielton entlehnter Name.

****) Arose, and homeward drove his soured sheepe,
Whose hanging heads did seeme his carefull case to weepe.

zwar ungenannten, aber als 'President of Noblesse and of Chevalree' deutlich gekennzeichneten Sir Philip Sidney gewidmet, bei dem Spenser durch Gabriel Harvey war eingeführt worden.[1] In seiner berühmten, auch von uns mehrfach erläuterten Schrift „An Apologue of Poetrie" gedenkt Sidney in ehrender Anerkennung des Shepheardes-Calender.

Dass Spenser's „Fairie Queene" bald nach dem Erscheinen

Versmaassen und Strophenformen auf der dialogisch-äglogisch-allegorischen Ziegenhirtenflöte.

Die vierte, die April-Aegloge ist ein unverlarvtes, die Königin Elisabeth verherrlichendes 'Elysa'-Ziegenspiel, ausgeführt von den zwei Hirten Thenot und Hobbinoll, letzterer die allegorische Maske von Gabriel Harvey, die ihm aber, frei am Bande schwebend, und mit Colin Cloute's (Spenser's) Gesichtsform, dessen Elysa-Dithyrambe Hobbinoll vorträgt*), am Aermel hängt.

In der Mai-Aegloge treten zwei Pastoren, Kirchenpastoren nämlich, ein protestantischer und ein katholischer, „unter der Person" („under the person") von zwei Schafhirten auf, deren einer, der katholische, sich als parabolischer Fuchs entlarvt, der ein calvinisches Zicklein zerreisst, zu seinem Privat- Mai- und Wonnemond-Vergnügen, damit doch der allegorische Parallelismus von Kalender-Monat und Aegloge auch dem Maimonat zugutekomme.

Ueber die Juni-Aegloge, Colin Cloute's dem Hobbinoll vorgeächztes Liebeslamento in zweiter Potenz; dessgleichen über die sechs weiteren Kalender-Aeglogen-Monate, worunter die October-Pastorale, als Jammerklage ob der in England verachteten und vernachlässigten Poesie, durch einen rothen Kalenderstrich auszuzeichnen, — über alle diese noch rückständige sechs Kalender-Schäferei-Allegorik, mit Motiven aus Clemens Marot's 'Eglogues', lassen wir das Sommer-, Herbst- und Wintergras wachsen.

1) Todd's Lyfe of Spenser. Vol. I. p. XI.

---

*) „O fayre Elisa be your silver song,
„That blessed wight,
„The flowre of Virgins: may shee florish long
„In primely plight!
„For shee is Syrinx daughter without spotte,
„Which Pan, the shepheards God, of her begot:
„So sprong her grace
„Of heavenly race,
„No mortall blemishe may her blotte".
etc. etc.

seines Hirtenkalenders, schon im folgenden Jahr, entstanden, erfahren wir aus Gabr. Harvey's Brief an Spenser (1580), worin er leichthin und ohne sonderliches Wohlgefallen von „The Elvish Queene" spricht, deren erste Proben ihm Spenser im Ms. wohl vorgelegt hatte. Nebenbei spricht Harvey in diesem Briefe von Spenser's neun Komödien, welche denen des Ariosto, durch Feinheit des Ausdrucks und treffliche Erfindung, näher kämen, als jene „Elvish Queene" dem Orlando Furioso, den Spenser zu erreichen, wo nicht zu übertreffen in einem seiner letzten Briefe an Harvey angedeutet hatte.[1] Den Vergleich von Spenser's nicht vorhandenen Neun Komödien mit Ariosto's Lustspielen haben die Neun Musen, deren Namen, wie Harvey bemerkt, seine Komödien trugen, der Nachwelt durch spurloses Verschwindenlassen derselben wohlweislich entzogen; dafür aber den Vergleich der „Faerie Queene" mit dem Orlando Furioso für alle Zukunft offen erhalten mögen, wohl gar in heimlicher Connivenz und Collusion mit Gabriel Harvey's, in diesem einzigen Falle, von einem richtigen Instinct inspirirtem Urtheil.

1580—1 erhielt Spenser, auf Verwendung des Earl of Leicester, dessen Gunst und Gönnerschaft er durch Sidney, Leicester's Neffen, erworben, die einträgliche Stelle eines Secretärs für Bescheide und Erkenntnisse am irischen Kanzleihof (Clerk of Decrees and Recognizances in the Irish Court of Chancery) unter Arthur, Lord Grey of Wilton, der aber, schon 1582 abberufen, nach London zurückkehrte, wohin ihn der irische Kanzlei-Secretär Spenser wohl begleiten mochte. Urkundlich verliess unser Clerk of the Irish Court of Chancery, unter dessen Clerk-Feder die Faerie Queene zu einem mit Ariosto's Orlando[2] um den Unsterblichkeitskranz ringenden Preiskampfs-Nationalepos allmälich heranreifte, Dublin erst im Jan. 1588, in welchem Jahre er zum

1) — „I am voyde of al judgement if your nine Comoedies — come not nearer Ariosto's Comoedies, eyther for the finesse of plausible elocution, or the rareness of Poetical Invention, than that Elvish Queene doth to his Orlando Furioso, which, notwithstanding, you will needes seeme to emulate and hope to overgo as you flatly professed yourself in one of your last letters".

2) John Harington's englische Uebersetzung des Orlando Furioso erschien 1591.

Clerk oder Secretär des Council of Munster in Irland ernannt wurde, reichlich gepfründet und dotirt mit dem an Ackerland ergiebigen Grundstück und Schloss Kilcolman.

Auf Schloss Kilcolman empfing der Clerk-Poet im Sommer 1589 den Besuch seines Freundes und edlen Gönners, Sir Walter Raleigh [1]), der eben von der berüchtigten Expedition nach

1) In Hayes bei Bodley (Devonshire) 1552 geboren. 16jährig trat er ins College zu Oxford. Nach Jahresfrist verliess er es wieder, mit dem Rufe eines guten Rhetorikers und Philosophen. 1569 folgte er seinem Oheim nach Frankreich, focht tapfer mit den von Elisabeth den Hugenotten zugesandten Hülfstruppen in der verlornen Schlacht von Moncontour; hielt sich fünf Jahre in Frankreich auf, wo er unter Coligny sich zur Kriegspraxis ausbildete, an der Seite von Waffengenossen wie der junge König von Navarra (Henri IV.) und der Prinz von Condé. Beim Abschluss des Friedens von St. Germain (1570) war Raleigh zugegen. Das Gascognische in seinem Wesen, das er nach England mitbrachte, hatte ihm die fränkische Luft angeweht. Nach seiner Wiederkehr (1576) studirte er die Rechte zu Middle-Temple. 1577 kämpfte er in den Niederlanden unter John Harris, den Königin Elisabeth mit Hülfsmannschaften dem Prinzen von Oranien zugesandt hatte. 1578 wirft er sich mit Eifer auf die Marine und plant Seeexpeditionen. England hatte damals die Rolle übernommen, die Spanien und Portugal zurzeit des Vasco de Gama und Columbus spielten, in deren Fusstapfen die Drake, Cavendish, Forbisher traten, deren Seegeist auch Raleigh's Blut beseelte, und zehn Jahre später in dem Sturm toste, der die spanische Armada wie Pharao und sein Heer begrub. 1579 begleitete Walter Raleigh seinen Halbbruder Oufroi Gilbert auf der Expedition, zu welcher diesen Königin Elisabeth mit einem Colonisationspatent für das nördliche Amerika ausgerüstet hatte, das aber eine spanische Flotte, die Gilbert's Geschwader theils kaperte, theils nach England zurücktrieb, in Stücke zerrissen, wie Medea die Glieder ihres Halbbruders über die wilde See hinstreute. Raleigh befand sich auf einem der mit Gilbert nach England widerwillig zurückgekehrten Schiffe. In dem Unterwerfungskampfe gegen das von Spanien aufgewiegelte Irland (1580) befehligte Raleigh unter Lord Grey Wilton eine Kriegsschaar, wurde zum Commandanten von Munster und Gouverneur von Cork ernannt; liess eine spanische Garnison, die sich auf Gnade ergeben hatte, niedermetzeln, und nach dem Blutbade sich von Spenser auf dessen Schloss Kilcolman die ersten drei Bücher der „Feenkönigin“ vorlesen. Irland, Spaniens enfant perdu, nannte Raleigh „the Commonwealth of Common Woe“, und schrieb an Leicester, er möchte lieber Schafhirt, als Regent in diesem Commonwealth seyn.

Einen glücklicheren Erfolg als den von 1579 hatte Raleigh's mit seinem Bruder Gilbert (1583) unternommene Colonisationsexpedition nach Terra-

Spanien und Portugal heimgekehrt war. Einer jener letzten Ausläufer der englischen Normannoflibustier in der zweiten Hälfte

Nuova. Das 1584 in Besitz genommene Virginia genannte Colonisations-Gebiet hatte Raleigh auf die uneinnehmbare Jungferschaft seiner Königin getauft, die sich selbst „die Jungfrau der Occidentalischen Inseln" nannte. Auf der 1585 unter Richard Cyrenville mit sieben von Raleigh ausgerüsteten Schiffen bewerkstelligten Expedition wurden die beiden, das Menschengeschlecht in seinen innersten Eingeweiden bewegenden Pflanzenproducte von Ralph Lane zuerst in den Welthandel gebracht: der Tabak*) und die Kartoffel, zwei der weittragendsten volkswirthschaftlichen Errungenschaften des damaligen, inform von Expeditions-, Colonisations- und Seeherrschaftskriegen gegen Spanien ausgefochtenen „Culturkampfes". 1586 erhielt Raleigh die Würde eines Seneschalls von Cornwall und Exeter.

An der Vernichtung der spanischen Armada (1588) und den damit verbundenen ruhmvollen Kämpfen nahm W. Raleigh entscheidenden Antheil. Das Vernichtungsfeuer dieses furchtbaren und unermüdlichen Branders

*) Zuerst bekanntlich vom spanischen Mönche, Roman Pano, 1496 aus der Provinz Tabaco in Domingo nach Europa gebracht, aber nur als Arzeney gebraucht. Im Jahre 1559 kam der erste Tabakssaame nach Portugal, und 1560 überreichte Jean Nicot, französ. Gesandte in Portugal, die ersten daraus gezogenen Tabaksschösslinge der Königin, Catharina von Medici, die den 5 Pillen ihres Familienwappens nun eine Nicotin-Pille, als sechste, hinzufügen konnte, um das halbe Dutzend voll zu machen. Geraucht wurde aber das Nicotkraut erst in England, dank Ralph Lane's erstem Import der Tabaksblätter, nach Vorgang und Beispiel der rothhäutigen Indianer auf der Antillen-Insel Tabago. Von England aus wurde der narkotisirende blaue Dampf über den ganzen europäischen Continent hingeblasen, wie so mancher andere aus Kriegs- und Friedenspfeifen, in Wolken, so dicht, wie sie zwei Jahrhunderte später aus James Watt's kesselförmigen Meerschaumpfeifen dampften, mit dem blauen Dunst allein seligmachender Weltindustrie die Völker betäubend, von analoger Wirkung, die der Rauch auf den Bienenstaat und die Bienenindustrie äussert. Zu Shakspeare's Zeit hüllte der Tabaksrauch alle Gesellschaftskreise und Schichten in dicke Wolken; die obersten Schichten zumeist, wie ja auf Gebirgshöhen und Gipfeln die Wolkendämpfe sich am stärksten anhäufen und ballen. Salon- und Bretterwelt waren gleichmässig von Tabaksrauchwirbeln erfüllt. In welchem Grade die englische Bühne namentlich mit Tabaksrauch geschwängert und von ihm durchbeizt ward, davon wusste unser Bericht über das englische Theaterwesen zu Sh's Zeit zu singen und zu sagen. Shaksp. verkündete seine dramatischen Kunstgesetze auf dem Globe- und Blackfriar-Parnasse unter sprühendem Tabaksqualm, wie Jehova die Zehngebote unter Blitzesflammen und Donnerwolken auf dem Berg Sinai. Und nicht blos die Bühnenräume,

des 16. Jahrh., deren ritterlich staatsmännischer Piratengeist aber in Dienst und Botmässigkeit der Staatsidee von Rule Bri-

der spanischen und portug. Flotten glüht noch in Raleigh's, durch die Energie der Sprache und den politischen Gedankengehalt, merkwürdiger Schrift: „A war with Spain" (1596). 1592 kaperte Raleigh das portugiesische Schiff „La Madre de Dios", die reichste Ladung, die bis dahin die Engländer erbeutet. Diesen unschätzbaren Fang vergällte der Königin Elisabeth Raleigh's Eroberung ihres Hoffräuleins und Namensvetterin, Elisabeth Throckmorton. Für die Erbeutung dieser Madre de Dios schickte ihn Königin Bets in den Tower, wo er sich mit seiner Herzenskönigin Elisabeth vermählte. Nach zweimonatlichen im Thurm verlebten Flitterwochen zog sich Raleigh auf sein Schloss Sherborne zurück. Hier sann er den Plan zur Entdeckung von Guiana (El Dorado) aus. Im März 1595 landete er an der Insel Trinidad, und bemächtigte sich der Stadt St. Joseph, die er den Flammen übergab. 1596 veröffentlichte Raleigh sein Werk über Guiana: „The discovery of the large, rich and beautiful empire of Guiana

auch die Theaterstücke waren von Tabaksrauch durchdrungen, wofür Ben Jonson's „Every Man in his Humour" (1598) einen der frühesten Belege liefert. Captain Bobadill, Strolch, Grossmaul und Raufbold bläst Tabakrauch als Weihrauchwolken von sich, die er zu dessen Verherrlichung der zweiten Scene des dritten Actes unter die Nase pafft†), und prügelt den Wasserträger Oliver Cob, der den Tabak verabscheut††), windelweich. Und als sich Cob darüber beim Friedensrichter Justice Clement beklagt, fährt dieser fuchswild auf den Wasserträger ein, dass so ein Lump und Bettler ein Kraut zu lästern wagt, das so allgemein beliebt ist an dem Hofe der Fürsten und in den Gemächern des Adels und süsser Ladies, bis zu den Soldatenstuben hinunter, und befiehlt dem Büttel, den Unverschämten ins Loch zu schmeissen.†††) Wenige Jahre später hätte König Jacob I., der die Ansichten des Wasserträgers Cob über den Tabak zu den seinigen machte und ein scharfes Verbot gegen das Tabakrauchen erliess, Friedensrichter, Prinzen, süsse Ladies und Soldaten insgesammt bei der Hüfte

†) — — — „by Hercules, I do hold it (das Nicotiana-Kraut, den Tabak), and will affirm it before any prince in Europe, to be the most sovereign and precious weed that ever the earth tendered to the use of man."

††) Cob. Ods me, I marvel what pleasure or felicity they have in taking this roguish tobacco . . . By the stocks, on these were no wiser men than I, I'd have it present whipping, man or woman, that should but deal with a tobacco-pipe . . . (Bobadill beats him.)

†††) „Clem. What! a thread-bare rascal, a beggar, a slave that never drunk out of better than pisspot metal in his life? and he to deprave and abase the virtue of on herb so generally received in the courts of princes, the chambers of nobles, the bowers of sweet Ladies, the cabins of soldiers! Roger! away with him! Ods precious — I say, go to". A. III. 3.

tannia und des Herrschaftsglanzes ihrer Königin stand. Raleigh's Besuch bei Spenser auf dessen Schloss Kilcolman war zugleich

Lond. 1596 4°." An den Goldberg, wovon ihm der Kazike vorgefabelt, glaubte Raleigh wie an sein Seelenheil, und sah auch diesen Goldberg am Horizonte im Silberschein glänzen. Die in visionärer Phantastik mit Spenser's „Feenkönigin" wetteifernde Schilderung des Feengoldlandes El Dorado soll nicht ohne Einfluss auf Shakspeare's 'Tempest' gewesen seyn. Zur Eroberung von Cadiz (1596), unter dem Oberbefehl von Admiral Howard und Earl of Essex, trug Raleigh wesentlich bei. 1597 unternahm Raleigh mit seinem Nebenbuhler Essex die Expedition nach den Azoren, um Philipp's II. unausgerüstete Armada daselbst zu zerstören, die aber unsichtbar und unauffindbar blieb. Sie war bereits nach Raleigh's Fata-Morgana Goldland gesegelt, und blieb daselbst, wie die „Arche Noa" auf dem Ararat, auf dem Goldberg sitzen, dessen silberglänzigen Gipfel sie noch zurstunde krönt.

Mit Königin Elisabeth's Tode (4. März 1603) nimmt Sir Walter Raleigh's Schicksal eine tragische Wendung. Der Mitverwickelung in die Verschwörung gegen König Jacob I. (Nov. 1603) verdächtigt und angeklagt, wurde er zum Tode verurtheilt; die Hinrichtung aber blieb, wegen Mangels thatsächlicher Beweise, 13 Jahre lang im Tower über seinem Haupte schweben. Unter diesem Damokles-Schwert, das ihm den Wiederschein von Essex Richtschwert zuspiegeln mochte, dessen Niedersturz Raleigh's Zeugenaussage beschleunigte, schrieb er sein berühmtes Werk: „The History of the World" *), von Hallam als ein Meisterwerk durch Grossartigkeit

fassen lassen, wenn sie rauchend betroffen, oder nur eine Pfeife bei ihnen wäre gefunden worden. Bekanntlich hat König Jacob I. eine besondere berühmte Schrift verfasst, worin er Cob's das Tabakrauchen verdammende Grundsätze in aller Schärfe formulirte †) und als heftigster Bekämpfer der Nicotiana auftrat. Der Einzige von allen Bühnendichtern jener Zeit, der sich jeglicher Anspielung auf den Tabak und das Tabakrauchen enthielt, und durch absolutes Stillschweigen über denselben eine noch souveränere Verachtung gegen das Stinkkraut, als König Jacob I. durch den starken Tabak seiner Verdammungsschrift, kundgab, war — Shakspeare. ††)

*) Lond. 1730 Fol. 2. Bd.

†) Surely smoke becomes a kitchen far better than a dining chamber and yet it makes a kitchen oftentimes in the inward parts of men; soiling and infecting them with an unctuous and oily kind of soot („beschmutzend und inficirend mit einer schmierigen und ranzigen Art von Russ"), as had been found in some great tobacco-takers, that after their death were opened". King James 'Counterblast to Tobacco' (Works. Fol. p. 221.)

††) „Shakspeare is the only one of the dramatic writers of the age of James who does not condescend to notice tobacco; all the others abound in allusions to it". (B. Jonson. Works ed. Giff. Vol. 1. Every Man in his Humour" p. 91. n. 2.)

eine Inspectionsreise nach seinen eigenen in den irischen Grafschaften von Cork und Waterford belegenen Ländereien von 24,000 Morgen, einem Gebietsumfange, dem des Clerk-Poeten auf 12 Bücher, jedes zu 12 Gesängen, von einem halben Tausend Versen jeder Gesang, berechnetes Feenepos in der Stille entgegenwuchs, und von welchem elfischen Riesengedichte der Schlossherr von Kilcolman seinem hohen Gast und Beschützer bereits die ersten drei Bücher zu dessen höchlicher Erbauung[1], der ja selbst ein Shepheard, ein „Shepheard of the sea", ein zierlicher Sonetten-See-Dichter war, vorlesen konnte. Der Eindruck war so bezaubernd, dass Raleigh den Barden der drei ersten

1) „And when he (Raleigh) heard the music that I made,
He found himself full greatly pleasd at it".

und Einfachheit bewundert. Seine endliche Entlassung aus dem Tower (1616) verdankte Raleigh einer 1000 Pfd. Sterling-Note, wofür der berüchtigte Königsgünstling, Graf Buckingham, durch seine Verwendung von Jacob I. Raleigh's Freiheit erwirkte. Im März 1617 segelte Raleigh denn auch unaufhaltsam nach Guiana, seinem Eldorado, mit 13 Schiffen, einen Stollen in den Goldberg zu legen und dessen Goldgruben auszuweiden. Als er am Orinoko landete, hatten die Spanier den Goldberg bereits auf ihrer Silberflotte verladen. Krank vor Verdruss über den abgetragenen Goldberg, kehrte Raleigh 1618 nach England zurück, und ward zu Plymouth, als Angreifer der von Jacob I. begünstigten Spanier, auf Königs Befehl verhaftet, nach London in den Tower gebracht, und in Rechtskraft jenes vor 15 Jahren aufgeschobenen, aber nicht aufgehobenen Todesurtheils am 29. Oct. 1618 enthauptet. Er starb mit dem Muthe eines normannischen Seelöwen und Freibeuters und mit dem „eisernen" Herzen des griechischen Meerdämons, Eurybia, eiserner als das Beil, dessen Schärfe er auf dem Block, vor dem Hieb, untersuchte.

Die beste Ausgabe seiner Werke ist die von Oxford 1829, 8 Vol. 8°. Raleigh's 'Poems' waren 1813 erschienen. Die früheste uns bekannte Biographie Raleigh's ist 1677 zu Lond. erschienen: „Life of Raleigh with his trial". Die neueste, von der wir wissen, ist Titler's „Life of W. Raleigh". Lond. 1853. Raleigh's fragwürdiger näherer Verkehr mit den schriftstellerischen, namentlich dramatischen Berühmtheiten jener auch an Expeditionseroberungen und Eldorados der Bretterwelt so ergiebigen und gesegneten Zeit wird sich geeigneten Ortes noch auszuweisen haben. So viel steht fest, dass auf der Bretterwelt des Globe-Theaters der Goldberg: Shakspeare, keine Chimäre, keine Fata Morgana war; minder fest aber, dass Raleigh an diesen Goldberg so unerschütterlich glaubte, wie an den seines Eldorado.

Bücher der Faerie Queene mit nach London nahm (1589), um der eigentlichen Geheimheldin und Muse zugleich das grösste und strophenreichste Allegorien-Epos, nächst dem „Roman von der Rose", um der Feenkönigin, der als Gloriana und Belphoebe im Poem gefeierten Feenkönigin, um ihn der leibhaften Faerie Queene, Cynthia-Titania-Elizabeth, vorzustellen, der grossen Königin Schutzfee von mehr denn einem sang- und liederreichen Schossdichter, ganz andern Schlages noch als Titania's Nachtigall-Löwe, Claus Zettel der Weber.

Von dieser Vorstellung durch Raleigh singt Spenser's 1591, von Schloss Kilcolman aus, dem erlauchten Gönner gewidmete, aber erst 1595 gedruckte hochbelobte Pastorale „Colin Clouts come home againe", ein allegorisch-autobigraphisches Idyll.[2])

---

1) Vol. V. p. 31—66. Der Hirtenbursche Colin Cloute, die Pastoralmaske des Dichters, wird bei seiner Heimkehr von dem Schäfer Hobbinoll (Gabr. Harvey) im Namen der Genossen aufgefordert, ihm seine Reiseerlebnisse auf dem Haberrohr vorzutragen.*) Da quellen aus jedem Pfeifenloch Allegorien über Allegorien. Die irische Landschaft, Schloss Kilcolman, der Fluss Mulla, das Thal Armulla, zu irischen Nymphen, Dryaden und Hamadryaden personificirt. Dann pfeift oder schildert der heimgekehrte Colin von einem Streitgesang zwischen ihm und einem andern Schäfer, der seine Abgöttin, Cynthia, enthusiastisch ansingt, wie der Hund den Mond.**) Dieser andere Sängerhirte ist kein Anderer, als der „See-Schäfer" Raleigh, mit dem er nach Cynthia's Inselgebiet hinüberschifft, bei welcher Gelegenheit Cloute eine poetische Schilderung des furchtbaren Ungeheuers, des Meeres entwirft, die aber trotzdem, dank dem asphaltischen Pech-Lebermeer einer innerlich todten allegorischen Poesie, ein „todtes Meer" bleibt,

---

2) „That same shepheard still us guided
Untill that we to Cynthia's presence came".

Die ganz Ohr war, entzückungsvolles Ohr (inclined her ear) in Wonne lauschend ihrer Verelfung und Verfeeung:

„That she henceforth therein can take delight".

Welchem delight die Königin gleich nach Erscheinen der ersten drei Bücher der Fairy Queen (1590) in einem dem Dichter bewilligten Jahrgeld von 50 L. Ausdruck gab.

---

*) The passed fortunes, which to thee befell
In thy late voyage, we thee would entreat,
Now at thy leisure them to us to tell.

**) „Ah! my loves queene, and goddesse of my life,
Who shall me pittie, when thou dost me wrong?"

Jene drei ersten 1591 veröffentlichten Bücher der Faerie Queene waren als Miscellenband, unter dem allgemeinen Titel

mag dessen Meerkönigin die Mondgöttin Cynthia selber seyn*), die über Seen gebietet, die zu allegorischer Pottasche längst verwittert sind, wie z. B. der Thränensee im Mond. Von allen Blitzesblendeflammen der bildernden und schildernden Poesie beleuchtet; von allen aus den Hohlschläuchen der pathetischen Personificationsphantasie entfesselten Brausestürmen aufgewühlt und zu berghohen Strophenwogen aufgethürmt; erhebt sich eine so durch und durch und von innen aus allegorische, pseudoideale, scheinpoetische Welt- und Lebensanschauung, wie Spenser's, doch niemals über das Niveau eines Lebermeers, eines mare mortuum, in welches die darüber hinfliegenden Vögel, und sängen sie noch so liebliche neunzeilige Strophen, todt niederstürzen. Singen gar die Vögel ihre Strophen nach Arien der Hofflötenorgel, des Hofleierkastens, dann sind sie selber todtgeborene Lebermeervögel, Pechvögel, Pech-Phönixe einer todtgebornen Mumienunsterblichkeit, und ihr Gesang eine mit künstlichen Specereien einbalsamirte Strophen-Melodik, die sich zur wahren Poesie verhält, wie der unter den Bogenstrichen eines Violin-Virtuosen hüpfende Geigenharzstaub zu den Zauberklängen, die der Musiker seiner Amati- oder Stradivari-Geige entlockt.

Cloute schüttelt seine Reiseschäfertasche, voll allegorisirender Wundermären, vor dem lauschenden Genossen des Weitern aus, Cynthia's Heerden tummeln sich im Meere zahlreicher als des Proteus strengdunstige, um nicht zu sagen stinkende Robben-, Seehunde-, Seekälber- und Meerschweineschaaren; Proteus, Cynthia's Oberseehirt und erster Marine-Schmierschäferknecht.**) Und in Versen strudeln Cloute's mythologische Seemärchen, in Versen, wimmelnd und unerschöpflich, wie Cynthia's beflosste Heerden, Reime, wie gesangfreudige Delphine Wasserstrahlen aus den Nasenlöchern sprühend; gesangfreudig und doch sie selber lautlos, fischstumm, mit einem Zungenbein, ingestalt von Arion's Leyer, aber tonloser Leyer, einer blos allegorischen Arion-Leyer.

So schildert Colin Cloute Cynthia's Küstenland und Seegebiet weiterhin, eine Ueberfahrts-Karte vom Dreiinselreich entwerfend in römisch-mythologischer Maske, eine allegorische Topographie, mit sämmtlichen Landesproducten fruchtüppig wie die Sodomsäpfel von Cloute's an äusserer rothbäckiger Frische gesegnetor Versfülle, deren Inneres todte Allegorie-Asche

*) .— „the same was the Regiment
Of a great Shepheardesse that Cynthia hight,
His Liege, his Ladie, and his lifes Regent.

**) Her (Cynthia's) heards be thousand fishes with their frie . . .
And Proteus eke with him does drive his heard
Of stinking Seales and Porcpisces together.

„Complaints" ohne Verfassernamen erschienen, welcher erst auf dem Titelblatte der zweiten Auflage der „Faerie Queene" (1596) in aller Form prangt.

Von den im Miscellenband „Complaints" enthaltenen anderweitigen Poemen ist für uns nur ein einziges hervorhebenswerth, betitelt: „The Teares of the Muses" (die Thränen der Musen). [1]) Dasselbe ist der Lady Strange gewidmet, dem elegischen Inhalte nach, der verwaisten Poesie des Tages und missachteten Wissenschaft, deren verstummten oder dahingeschwundenen Vertretern die Neun Musen, der Reihe nach, ihre Thränen als Parentation nachweinen. [2])

1) Vol. IV. p. 327—350.

2) Ay me! what thing on earth, that all thing breeds,
Might be the cause of so impatient plight?
What furie, or what fiend, with felon deeds

einschliesst. Endlich landet Cloute mit seinem Geleitsschäfer, der Leithammel Maske für Raleigh, vor Cynthia's Thronsitz, von einer, die gespanntesten Erwartungen seiner einfältigen Vorstellungskraft unendlich überflügelnden Glorie umflossen *), mit der Cloute's glorificirende Prachtschilderung um die Palme ringt. Und nun berichtet Cloute's, als Wiederheimkehrs-Seeidylle verlarvtes Cynthia-Huldigungspoem, was bereits oben nach biographischen Notizen mitgetheilt worden, nur vom Wiederheimfahrtspoem in stegreifartig leicht und glänzend dahinströmender, durch die Zwischenfragen der pastoralen Zuhörer dramatisch belebter Versification, paraphrastisch unerschöpflich, wie aus dem Aermel des La Manche-Canales selber geschüttelt. In Einem Aufwaschen ein randvoller Loberguss über Häupter von meist verschollenen Dichtern gestürzt, wie Churchyard, Alabaster, Preston, u. s. w., darunter Ein Haupt freilich, Englands wirkliches Zauber-Erzhaupt, Shakspeare's nämlich, von dem es im Cloute-Gedicht heisst:

„Whose Muse, full of high thoughts invention,
Doth like himself **) heroically sound.
„Dess Muse, voll des höchsten Geists Erfindung,
Ihm gleich geartet heldenhaft erschallt".

(V. 446. 47.)

*) — We to Cynthia's presence came,
Whose glorie, greater then my simple thought,
I found much greater to the former fame,
Such greatness I cannot compare to ought.

**) Shake-speare.

Zuerst beginnt die älteste der Musen, Clio, ihre Klagergüsse über die Musenverächter und Verfolger in ihres Vaters, in Jupiter's donnerfrohen Busen auszuschütten.[1]) Hierauf wehklagt, lauten, himmelanstürmenden Jammers, die tragische Muse, Melpomene, ob der Erbärmlichkeit der Welt, die ihr nicht einmal ein tragisches Motiv zu liefern vermag, und keines Fusstritts von ihrem tragischen Stiefel werth ist.[2])

Der nun folgende Weheruf der komischen Muse, der Thalia, über den Zustand der komischen Bühne, der Komödie, wirkt aus dem lachseligen Munde der Göttin des heiteren, scherzhaften Drama's, des Lustspiels, um so erschütternder. Der Glanzpunkt dieser Thaliaklage aber ist die vielcitirte Stelle, der trauervoll innige Nachruf an „unsern ergötzlichen Willy" „our pleasant Willy", den nur kritische Blödsicht auf einen Anderen als Shakspeare — wie Spenser's Biograph, Todd, auf den damals (1591) seit fünf Jahren verstorbenen Sidney, oder, ebenso absurd, wie Malone auf John Lyly — beziehen kann. Thalia's „pleasant Willy" ist, der Charakterschilderung nach, so entschieden Willy Shakspeare, der bereits 1590 als grösster Lustspieldichter alle Nebenbuhler überstrahlte und dem diese, wie aus Thalia's Klage erhellt, den sie verdunkelnden Ruhmesglanz und seine schon damals errungene Ausnahmestellung so verleideten, dass die über Englands Bühnen aufgehende Dichter-Sonne hinter Wolken des Missmuths und Verdrusses sich verbarg und auf einige Zeit wie verschwand.[3])

Hath stirred up so mischievous despite?
Can griefe then enter into heavenly harts,
And pierce immortal breasts with mortal smarts?
(St. 45.)

1) Behold the fawole reproach and open shame,
For which is day by day unto us wrought
By such as hate the honour of our name,
The foes of learning and each gentle thought;
They, not contented us themselves to scorne,
Do seeke to make us of the world forlorne.

2) Therefore I mourne, and pitifully mone,
Because that mourning matter I have none.
(St. 165.)

3) Thalia.
All places they with follie have possest,
And with vaine toyes the vulgare entertaine;

Die nähere Erörterung bleibe dem Orte aufgespart, wo wir, mit Bezugnahme auf Collier's, den „pleasant Willy" Keinem als nur

But me have banished, with all the rest
That whilome wont so wait upon my traine,
Fine Counterfesaunce*) and unhurtfull sport,
Delight, and Laughter, deckt in seemly sort.
All these, and all that els the Comick Stage
With seasoned wit and goodly pleasance graced
By which mans life in his likest image
Was limned forth, are wholly now defaced;
And those sweet wits, which wont the like to frame,
Are now despizd, and made a laughing game.
And he, the man whom Nature selfe had made
To mock herselfe, and Truth to imitate,
With kindly counter under Mimik shade,
Our pleasant Willy, ah! is dead of late:
With whom all joy and jolly meriment
Is also deaded, and in dolour drent.
In stead thereof scoffing scurrilitie,
And scornfull follie with contempt is crept,
Rolling in rymes of shameles ribaldrie
Without regard, or due Decorum kept:
Each idle wit at well presumes to make,
And doth the Learneds taske upon him take.
But that same gentle spirit, from whose pen
Large streames of honie and sweet Nectar flowe,
Scorning the boldnes of such baseborne men,
Which dare their follies forth so rashlie throwe,
Doth rather choose to sit in idle cell,
Than so himselfe to mockerie to sell.

(St. 195—229).

Von den zwei Shakspeare namhaft feiernden Strophen wird der Leser mit einer taliterqualiter Uebersetzung nachsichtiglich vorlieb nehmen, in gütiger Erwägung, dass nicht Jedem von der Uebersetzungsfee die Gabe in die Wickeltücher miteingeknüpft worden, Versstrophen aus fremden Sprachen so rein und lauter wiederzugeben, wie Quecksilber durch dem Darmkanal läuft ohne ein Atom von seinem Gewicht, Glanz, Fluss, seiner Beweglichkeit und Perlenkügelchen-Gestaltsamkeit einzubüssen —

„Er, den Natur, dass er sie überträfe
In Darstellung der Wahrheit, selber schuf,
Ergötzend, Dank der Komödien-Maskenhefe,

*) Counterfeiting, imitation.

dem „Shakspeare vindicirende, vollbegründete Ansicht[1], auf diesen Punkt zurückgreifen werden, und dabei denn auch des von Shakspeare dem Dichter der Faerie Queene im „Sommernachtstraum" gespendeten Erwiederungslobpreises gedenken.

Die Thränen der übrigen Musen, der Euterpe, Terpsichore, Erato, Kalliope, Urania, Polyhymnia, trocknen wir mit dem Schleier des Stillschweigens ab, und reicht dieser dazu nicht aus, lassen wir sie unter dem wasserdichten Mantel unverbrüchlicher Verschwiegenheit ruhig fortfliessen in Sturzbächen wie der Kastalische Quell.

Dessgleichen bergen wir die weiteren in dem Bande 'Complaints' enthaltenen Poeme: „The Ruins of Rome", „Mother Hubberds Tale", eine Zeitsatyre mit Seitenhieben, die den Rücken des Lordkanzlers Burgleigh streifen, ferner das Gedicht: „Muiopotmos": Geschick eines sich überhebenden Schmetterlings, der zuletzt in das Netz einer Spinne fällt; „The Visions of the Worlds vanity", die eigentlich des Bellay und des Petrarca revidirte Visionen sind.

Unter den von Spenser auf Schloss Kilcolman um diese Zeit (1592) hervorgebrachten poetischen Erzeugnissen sind die Sonette[2]) bemerkenswerth, die er, anlässlich seiner zweiten Ver-

---

Durch Dichtung und des Spieles Kunstberuf,
Ach, unser muntrer Willy ist dahin,
Und mit ihm Scherz und Lust und heitrer Sinn!
— — — — — — — — — —
Doch dieser edle Geist, aus dessen Kiel
In breitem Strom Nektar und Honig floss,
Verschmäh'nd der schmutz'gen Possen Kampfesspiel,
Zur Schau gestellt vom frechen Bühnentross,
Er zieht es vor, in müssger Zell zu schweigen,
Als sich gesellen jenem schnöden Reigen".

1) „Life of Shakspeare" Vol. 1. p. 91 (1858).

2) Amoretti (Works Vol. V. p. 115—161. Son. I—LXXXVIII.).

In der Stationers Hall eingetragen „XIX die Novembr. (1595) . . . a booke intituled Amoretti and Epithalamion. Written not long since by Edm. Spenser." Erschien in 12mo. 1595. Spenser's zweites Ehelieb, gleichbenannt mit seiner Mutter und der Königin, soll die Tochter eines Kaufmanns in Cork gewesen seyn. Buch VI. seiner 'Faerie Queene' (C. 10. St. 25) sagt aber von ihr der Dichter: „Yet was she certes but a country lasse". „Doch war gewiss sie nur ein ländlich Kind". Er hatte die Er-

mählung, zum Lobpreise der Auserwählten, Namens Elizabeth, (Son. 74) gedichtet in der bekannten von der italienischen

wählte vom Lande nach der irischen Stadt Cork gebracht, wo er sich mit ihr am 11. Juni 1594 vermählte. In seinem die Krone der Amoretti bildenden 'Epithalamion' fordert der Dichter die Kaufmannstöchter der Stadt Cork auf, ein an Reiz und Schönheit seiner Braut vergleichbares Mädchen auszufinden. Die 'Amoretti' stellen die Geschichte, den Fortschritt und die Hindernisse von des Dichters Liebesbewerbung gleichsam in der Sonetten-Blumensprache, als Selam in Sonetten dar, die an Gedankentiefe, Mannigfaltigkeit, Schattirungskunst, Ursprünglichkeit der bilderreichen Ausdrucksweise und psychologischer Mystik den Shakspeare-schen Sonetten weit nachstehen, diese aber vielleicht durch Naturfrische, ungekünstelte Naivetät und leichten Fluss übertreffen. Eigenthümlich ist die fast durchgängige epigrammatische Zuspitzung des Schlosscouplets jedes der Sonette zu einer Verherrlichungspointe der Geliebten, während Shakspeare's — dürfte man so sprechen — von einem leisen Anhauch eines poetischen Ambrosia-Hautgout duftender gleichnamiger Liederkranz um die Trauerspitzsäule eines selbstbeschaulichen Narcissen-Sonettenthums sich zu flechten und die Stele schlingkrautartig zu umspinnen scheint.

Das 'Epithalamion' ist ein Jubelhochzeitsgesang zur Feier der glücklich vollbrachten Bewerbung. Das vollendetste vielleicht, das einzige durch und durch poetisch durchleuchtete von Spenser's Gedichten. Ein nachtbräutliches Entzücken, ein frohlockendes pervigilium Veneris; wie von Nachtigallen gejauchzt. Beginnend mit dem Erwachen der Braut am Hochzeitstage und mit ihrer Morgentoilette, durch alle helldunklen Schattirungen und bangvollsüssen Verrichtungen nach der Blumenuhr dieses seligsten der Tage im Mädchenleben schildert die in kunstreichen Strophen von je 18 bis 19 fünffüssigen Wechselreim-Jamben, eine mit Lerchentrillern fortwirbelnde Hochzeitscantate in jeder ihrer dreigliedrigen Strophen an sechs-, fünf-, sieben- oder achtzeiligen je durch ein Reimcouplet abgestuften Baugliedern, das Strophenschlusscouplet durchweg übereinlautend, — schildert jede solche Strophe eine Phase der bräutlichen Tages- und Seelenstimmungen, bis der Hochzeitstag in das purpurne Wonnemeer der Brautnacht untertaucht und die darin erloschene Tagesfackel als liebessternhelle, Leib und Seele mit heiligem Lustfeuer durchlodernde Hymenfackel aufflammt, und das Brautpaar, wie zu Einem durchgängigen Reimcouplet verschmolzen, nichts als Unschuld sieht in inniger Liebe Thun bis ins zehnte Geschlecht und die dazugehörenden Brautnächte hinaus.*) Ein

*) „Now welcome, night! thou night so long expected,
That long daies labour doest at last defray,
And all my cares, which cruell love collected,
Hast found in one, and cancelled for aye:

abweichenden Sonettform: zwei alternirend gereimte Quatrains und die sechs übrigen Sonettzeilen mit einem paarig gereimten Couplet schliessend.

Hauptglanz des Epithalamion ist, dass es durch die Abwesenheit jeglicher Allegorie glänzt. Dass doch eine Schaar von Frühlingsmorgenlerchen die so und so viel Bücher und Gesänge der „Faerie Queene" in eben so viele solcher Epithalamien mit ihren Jubelkehlen zersprengen und zerwirbeln möchte! Und reicht das nicht: dass ein Chor von hunderttausend Nachtigallen die Faire Queene, das Bruchstück-Monstrum von 100 und so viel Cantos in Epithalamien-Bruchstücke von gleicher Anzahl zerjauchzen und zerschmettern wollte! Die Sage, die Nachtigall sänge ihre todtgebornen Jungen lebendig, an der Allegorien- todtgebornen Faerie Queene dadurch aufs glänzendste bewahrheitend, dass die hunderttausend Nachtigallen diese mit Fortissimo-Rouladenwirbelklängen in tausend lebenvolle Epithalamien-Stücke schlügen.

Spread thy broad wing over my love and me,
That no man may us see;
And in thy sable mantle us enwrap,
From feare of perrill and foule horror free,
Let no false treason seeke us to entrap
Nor any dread disquiet once annoy
The safety of our joy;
But let the night be calme and quietsome
Without tempestuous storms or sad afray:
Like as when Jove with fayre Alcmena lay,
When he begot the great Tirynthian groome;
Or like as when he with thyselfe did lie,
And begot Majesty.
And let the mayds and youngmen cease to sing;
And let the woods them answer, nor theyr eccho ring.

— — — — — — — — — —

— — — — — — — — —

And ye high heavens, the temple of the gods,
In which a thousand torches flaming bright
Doe burne, that to us wretched earthly clods
In dreadful darknesse lend desired light;
And all ye powers which in the same remayne,
More than we men can fayne,
Pour out your blessing in us plentiously,
And happy influence upon us raine
That we may raise a large posterity,
Which from the earth, which they may long possesse
With lasting happinesse,

Gegen Ende des Jahres 1595 kehrte Spenser, aller Wahrscheinlichkeit zufolge, mit seiner zweiten Gemahlin und drei neuen Büchern Faerie Queene nach London zurück. Diese drei Bücher (IV., V., VI.) erschienen 1596 im Druck mit dem Namen des Dichters in der Offizin des Stratforder Typographen Richard Field, der auch Shakspeare's 'Venus und Adonis' und 'Lucrecia' gedruckt hatte. Im selben Jahre traten noch drei Dichtungen von Spenser ans Licht: „Foure Hymnes", „Daphnaida" und „Prothalamion" (Works V. p. 185—263) aus der Druckerei seines ständigen Druckers, William Ponsonby.

Spenser's in Prosa geschriebene Staatschrift 'A View of the State of Ireland', „Eine Betrachtung über den gegenwärtigen Zustand von Irland", soll gleichfalls schon im Jahre 1596 abgefasst gewesen seyn; gedruckt wurde dieselbe jedoch erst 1633 in Dublin. Das politische Pamphlet ist in Form eines vom Engländer Eudoxus und dem Irländer Irenäus geführten Gesprächs. Ersterer wünscht über die politische Lage und Aussichten Irlands von Irenäus unterrichtet zu werden, dessen Maske Spenser selber trägt. Die Schilderung der irländischen Zustände stellt die politische Zerrüttung der Insel als so untrennbar verwebt mit dem Volkscharakter und der Raceneigenthümlichkeit dar, dass eine radicale Abhülfe auf das quod non sanat ferrum sanat ignis hinausläuft. Die Schrift musste daher auch bei vielen protestantischen Engländern Anstoss, ja der englischen Staatsregierung selbst Bedenken erregen. Den römisch-katholischen Irländer konnte diese schonungslose Darlegung der Unregierbarkeit einer solchen Volksrace durch einen antirömischen Staat, es sey denn, dass dieser mit unnachgiebigster Strenge und den äussersten Bezwingungsmitteln einschritte, nur mit Abscheu erfüllen. [1]) Unzweifelhaft hat diese Schrift den verhängnissvollen

---

Up to your haughty pallaces may mount;
And, for the guerdon of their glorious merit,
May heavenly tabernacles there inherit
Of blessed Saints for to encrease the count.
So let us rest, sweet love, in hope of this,
And cease till then our tymely joyes to sing,
The woods no more us answer nor our eccho ring.

1) — perhaps no man living could at that time be more odious than Spenser. Works, Life of Sp. p. CXXXI.

Rückschlag auf des Dichter-Politikers, des Schlossherrn von Kilcolman, Endschicksal bewirkt. Wie der durch allegorische Abstraction allzustraff gespannte Bogen der Faerie Queene dem Dichter in der Hand zu Bruchstücken zersprang; so platzte der allzuscharf mit den Dämpfen abstracter Regierungspolitik geheizte Kessel des View of the State of Ireland, und begrub den als Dichter, wie als Politiker in einer Welt von visionären Begriffsformen und Anschauungen verkehrenden und schaffenden Geist, wie grossartig und umfassend er angelegt sein mochte, unter seinen Scherben.

Als Spenser im Frühling des Jahres 1597 auf seinem Gut Kilcolman wieder eingetroffen war, gährte bereits, im Begriffe auszubrechen, der Aufruhr von Munster, der Spenser's ganzes Hab und Gut verschlang und ihn zum Bettler machte. Die Aufständischen plünderten sein Haus und steckten es in Brand. Er und seine Frau entkamen mit knapper Noth, aber sein neugeborenes Kind ward ein Raub der Flammen. Aus Ben Jonson's kurzer Nachricht darüber an seinen Freund Drummond of Hawthorndon ist oben eine Stelle mitgetheilt worden. Dieser Bericht lautet im Ganzen, wie folgt: „Dass die Irischen Spenser's Hab und Gut geraubt, sein Haus und sein neugeborenes Kind verbrannt haben. Er selbst und sein Weib retteten sich. Späterhin starb er aus Mangel an Brod in King Street, und hatte die ihm von Lord Essex geschickten 20 Goldstücke mit dem Bedeuten zurückgewiesen: „Er bedauere, dass er keine Zeit mehr habe, davon Gebrauch zu machen““. [1])

Spenser starb in einem in der King Street, Westminster, belegenen Gasthof am 16. Jan. 1598—9, drei Monate nach seiner Flucht aus Irland. Seine Leiche wurde in der Westminster-Abtei neben der Asche Chaucer's, auf Kosten der Gräfin Essex, beigesetzt. Spenser hinterliess eine Frau und zwei Söhne, Sylvanus und Peregrine. Die Wittwe verheirathete sich wieder

---

1) — „That the Irish having rob'd Spenser's goods, and burnt his house and a little child new born, he and his wife escaped; and after, he died for la(c)ke of bread in King Street, and refused 20 pieces sent to him by my Lord of Essex, and said, He was sorrie he had no time to spend them". (Ben Jonsons Conversations with Drummond ed. by David Laing, Esq., 1842 pp. 2. 4. Shakspeare-Society publication).

vor 1603 mit einem Roger Seckerstone. Ueber das Schicksal der Söhne wissen wir keine nähere Auskunft zu ertheilen. Leben, Familie, Geschicke, Thaten und Dichtungen dieses romantisch-epischen Dichters Englands entschwinden für die Weltliteratur zu einer Fata Morgana, einer glänzenden, luftigen Allegorie, dass der Dichter selbst gleichsam uns als eine Personification seiner Faerie Queene erscheint.

Mit den Schauergefühlen, womit Odysseus seine Aïdesfahrt antrat, hinsegelnd zum nebelumwallten Gestade der „nächtlichen Kimmerier“ [1]), der Urinsassen der Briteninsel, betreten wir den Hades der Fairy Queene, voll Larven und flatternder Schatten, nicht von abgeschiedenen Seelen wirklicher Menschenwesen, die einst in thatenreicher Lebensfülle geblüht, wie die Schattenseelen, die um Odysseus' mit frischem Opferblut gefüllte Todtenbeschwörungsgrube sich drängen, lechzend nach dem warmen purpurnen Lebensquell — nein, einen Hades, wimmelnd von Gedankenphantomen, deren Seelen niemals wirklich gelebt haben, niemals von strömenden Blutstropfen eines schlagenden Menschenherzens beseelt waren, einen Hades voll Geisterschatten, Hirngespinnst eines nichts als Begriffsgespenster, durch freiwillige Zeugungs-Allegorik, gebärenden Dichtergeistes; einen Hades voll Schatten von Schatten erdachter Unwesen; das Todtenreich — o Todesgraun! — das Todtenreich der epischen Poesie selber, deren Leben sprudelnder Gestaltungsborn, ideale Verbildlichung des leidenschaftsvollen Menschentreibens, der entwickelungsschöpferischen Welt- und Tagesgeschichte, wirkend der Gottheit lebendiges Kleid, zur Verbildlichung des schlechthin Unbildlichen, Ungestaltsamen, Unanschaubaren, des an und in sich Leblosen, Todten, vertrocknet und erstorben erscheint. Eine Nekyia der

1) „Jetzo erreicht war das Ende des tiefen Okeanosstromes;
Allda lieget das Land des kimmerischen Männergebietes,
Ganz von Nebel umwölkt und Finsterniss; nimmer auf jen' auch
Schauet Helios her mit leuchtenden Sonnenstrahlen“.
Od. XI. 13 f.

Aehnlich schildert der Connetable in Shakspeare's K. Heinrich V. Englands Klima:

„Ist nicht ihr Klima neblicht, rauh und dumpf,
Worauf die Sonne bleich sieht, wie zum Hohn,
Mit finstern Blicken ihre Früchte tödtend?“ III. Sc.

Sagendichtung, als Aïdes sagenloser, der Volksphantasie entfremdeter, welt- und naturentleerter Begriffsphantasmagorie; unschaubarer, daseynswidriger Wahngebilde, Hirnspuk als personificirtes aristotelisches Kategorienschema, prunkend mit aller Bilderpracht einer in künstlich-allegorischen, nach der Zahl der neun Musen neunzeilig, mit einem Schlepp-Alexandriner als Pfaunschweif, modulirten Strophen ins Unabsehbare monoton dahin wallenden Scheinpoesie, Scheinepik.

Stempelt der Dichter nicht selbst von vornherein sein Feen-Poem zu einer episirten Personificirung der Tugend-Tabulatur in Aristoteles' Ethik? Spenser's seiner Faerie Queene vorgedruckter, Absicht, Tendenz, Charakter, Gang und Führung seines Gedichtes darlegender Brief an Sir Walter Raleigh[1], prägt, unsere Auffassung bestätigend, seinem Feenepos als Cainzeichen einen durchgängigen, aus pseudopoetischen Kunstgründen beabsichtigten Allegorismus auf die Stirne.[2])

---

1) 'A Letter of the authors, expounding the whole intention in the course of this worke etc. To the right noble and valerous Sir Walter Raleigh knight' (Works I. p. 147—152.)

2) „Da ich wohl weiss, wie schwankend alle Allegorieen gedeutet werden können, und dieses mein Werk, das ich The Faery Queene genannt habe, eine durchgängige Allegorie, oder dunkle Erscheinung ist (being a cotinued Allegory, or dark conceit), hielt ich es für angemessen — Euch die allgemeine Absicht und Meinung, die ich dabei hatte, zu enthüllen. Der Endzweck des ganzen Werkes ist, einen Edeljüngling durch sittliche und milde Disciplin zu bilden. Zu diesem Behuf — wählte ich die Geschichte des Königs Arthur . . . In Nachfolge aller älteren, trefflichen, epischen Dichter ('Poets historicall', Homer, Virgil, Ariosto, Tasso), bestrebte ich mich, in Arthur, bevor er König war, das Bild eines tapfern Ritter zu schildern, welcher einen Inbegriff der zwölf von Aristoteles verzeichneten Privattugenden darstelle („perfected in twelve private morall vertues, as Aristole hath devised"). Dies bildet den Vorwurf und Gegenstand der ersten zwölf Bücher. Sollten diese eine günstige Aufnahme erfahren, könnte ich mich vielleicht ermuthiget fühlen, einen zweiten. die politischen Tugenden darstellenden Theil zu dichten, welche Arthur in sich vereinigte, nachdem er König geworden. Dem Arthur, so stelle ich mir vor, sey in einem Traume oder einer Vision die Königin der Feen erschienen, von deren ausserordentlicher Schönheit bezaubert, Arthur, nachdem er aus dem Traume erwacht, die Feenkönigin in ihrem Feenlande aufzusuchen sich entschlossen. Mit der Feenkönigin hab' ich, einer allgemeinen Absicht nach, den Ruhm (glory) im Sinne; doch dem eigentlichen

Die poetische Berechtigung der Allegorie, ja ihre Nothwendigkeit als Kunstbehelf in jedem Werke der freischöpferischen, durch proteische Verbildlichung des Natur- und Geisteslebens sich bethätigenden Phantasie, dieses Wesensmoment poetischer Darstellung, ist von unserer Geschichte vielfach und nachdrück-

---

Verstande nach, denke ich mir unter der Feenkönigin die höchst treffliche und ruhmwürdige Person unserer Herrin, der Königin, und das Feenland als ihr Königreich". Durch diese künstliche doppelte Versteck- und Vexirallegorisirung wird nicht nur das natursymbolische poetisch-existentielle Wesen der dichtenden Volksphantasie, die Feenkönigin, zur blossen Personification eines allgemeinen abgezogenen Begriffes, wie „glory", entwerthet und poetisch vernichtet, es wird auch die leibhafte, historisch wahre Königin Elisabeth infolge solcher Indentificirung mit der als Feenkönigin gedachten Begriffsfigur Glory selbst zu einem allegorischen Wechselbalg entwirklicht. Damit nicht genug, thut unser Selbsterläuterer in der Verallegorisirung seiner Monarchin ein Uebriges, indem er erklärt: weil die Erlauchteste in ihrer Person zwei Personen vereinigt, nämlich die höchst königliche Königin oder Kaiserin, und ausser dieser die höchst tugendhafte und schöne Lady; so habe er letztere an einigen Stellen als Belphoebe verbildlichen mögen, unter welchem figürlichen Schönnamen wieder das Keuschheitssinnbild, die Mondgöttin Cynthia oder Diana zu denken sey, zu welcher die Königin Elisabeth mythologisirt, als National- und Landesgottheit der Briteninsel, die zugleich das Feenland der Faerye Queene vorstellt, von ihrem Volke angebetet wird. („For considering she beareth two persons, the one of a most royall Queene or Empresse, the other of a most vertuous and beautiful Lady, this latter part in some places I doe expresse in Belphoebe fashioning her name according to your owne excellent conceipt of Cynthia: Phoebe and Cynthia being both names of Diana".) Das trojanische Ferkel, als Allegorie, wie es leibt und lebt und als zukömmliches Attribut der Mondgöttin Selene, welcher junge Schweine, Ferkel schlechthin, geopfert wurden.

„So hab' ich — fährt der Selbstdeuter seines Allegorienepos fort — in der Person des Prinzen Arthure die Tugend der freigiebigen Prachtliebe, Seelenhoheit (Magnificence) insbesondere verherrlicht, weil diese Tugend, dem Aristoteles zufolge, die Vollendung aller übrigen Tugenden ist, und sie insgesammt umfasst. Wesshalb ich, in dem ganzen Verlauf, Arthur's Thaten auf diese Tugend beziehe" — nicht als persönliche Thaten seines Heldencharakters, sondern als allegorische Ausflüsse jener von Aristoteles als Mutterschlauch und Inbegriff aller zwölf Tugenden aufgestellten „Magnificence", der Dutzend-Tugend im Rummel— — „Was nun die anderen XII Tugenden betrifft, so mache ich, behufs grösserer Abwechselung der Geschichte (der epischen Fabel), XII andere Ritter zu Inhabern (patrones) je einer derselben, von welchen diese (ersten) drei Bücher drei enthalten:

ich hervorgehoben und verfochten worden. Bedingung aber ist, dass Anwendung und Gebrauch der Allgorie — gleichviel ob als Verbildlichung von Naturmächten und Geschichtsereignissen, oder gar inform der Personificirung von menschlichen Seelenkräften, Eigenschaften, Verstandeskategorien! — auf den Dienst eines blossen Kunstmittels beschränkt bleibe, um die thatsächlichen Erscheinungen in der sittlichen und natürlichen Welt aus dem Bereiche der geschichtlichen, vom Causalitätsgesetz durchhin bestimmten Darstellungsweise in die Sphäre eines freien, mit ergötzlichen Gestaltungen reizvoll täuschenden Phantasiespiels zu versetzen, unter deren Hülle und Maske sich aber gleichwohl jenes im Natur- und Seelenleben stetig wirkende Nothwendigkeitsgesetz vollzieht. Die Allegorie kann daher immer nur die Bedeutung eines Ornamentes, einer Arabeske, eines bilderdurchwirkten Isischleiers ansprechen, der um den innersten Weltkern: um die Weltidee der Unterordnung des selbstischen Eigenwillens unter den die Erhaltung und Herrlichkeit des Ganzen bezweckenden, mit dem Ursachlichkeitsgesetz identischen Allwillen herspielt, über das strenge, allgewaltige, unverbrüchliche Gebot gleichsam lieblich verhüllende goldene Flügel breitend, wie der Cherub über die Gesetzesrollen, und, wie dieser, es zugleich schirmend und dessen Heiligkeit andeutsam verbildlichend. Wenn dies von der poetischen, der symbolisirenden Allegorie gilt, von der Verbildlichung nämlich der schaffenden und zerstörenden Naturmächte, als solcher oder inform der menschlichen Leidenschaften, im Unterschiede von jener erscheinungslosen, blosse Noumena, abstracte Vorstellungen und unanschauliche Begriffe personificirenden, mithin einer poetischen Behandlung und Wirkung widerstrebsamen refractären Allegorisirung: um wie viel mehr hat diese innerhalb ihrer Zulässigkeit, als blosser Verzierung und Ausschmückung, sich zu bescheiden! Um wie viel mehr ist diese Begriffsallegorik auf gestaltenhafte Veranschaulichung des ethischen und physischen, zu poetischer Evidenz zu bringenden Welt-

das erste ist dem Ritter von Rothkreuz (knight of the Redcrosse) geweiht, in welchem ich die Heiligkeit (Holynes) feiere; das zweite dem Sir Guyon, der die Mässigung (Temperaunce) verkörpert; das dritte der Britomartis, einem Weib-Ritter (a Lady knight), in welcher ich die Keuschheit personificire" u. s. w.

gesetzes angewiesen! Um wie viel entschiedener muss die Personifications-Allegorie von Gedankenschemen den Vollgehalt der realen Welt durch ihre Verlarvungen durchblicken lassen! Das allegorisch-symbolische Bilderspiel im Kunstwerk ist nur, wie das durch Strahlenbrechung erzeugte Farbenspiel des Diamanten im Sonnenlichte, der Ausfluss jenes Weltkerngehaltes; die allegorisch-symbolische Verbildlichung und der poetische Abglanz des wirklichen, als lebendiger Grundquell in jeder wahren Dichtung pulsirenden Weltwesens, wie das Antlitz des vom Sinai mit den Gesetzestafeln niedersteigenden Propheten eine Strahlen-Maske verhüllte.

Nun aber eine durchgängige Masken-Allegorie, deren Weltkern wieder nur eine allegorische Maske ist! Ein Allegorien-Epos, das nichts wie Strahlenbrechung, nichts wie Farbenspiel, ohne Diamantkern! Ein Allegorien-Niagara von lauter durcheinanderwogenden Regenbogen! Regenbogen-Katarakte ohne die mächtigen, über Strophenstufen, wie über Gebirgsstaffeln, sich hinwälzenden, brausenden, Himmel und Landschaft in Donnerstrahlen brechenden und widerspiegelnden Wassermassen, die in dithyrambischer Begeisterung Pindar's erste olympische Ode, Ἄριστον μὲν ὕδωρ, „das Beste ist das Wasser“ chorgesangsfeierlich jauchzen; das Wasser, die Schöpferkraft als Element; der in sich lebendige ewigbewegte Weltspiegel; das Naturbild der poetisch schaffenden Phantasie, des geistigen Refractors der Ideenwelt! Nun diese vom göttlichen Geiste überschwebte weltbelebende und weltabstrahlende Verkörperung von Gottes Wesensfülle und Schöpferallmacht aufgelöst in einen farbigen Nebeldunst! Nun sein Gleichwesen, seine Homousie im Menschengeiste: die poetisch-schöpferische, ideenschaumächtige Phantasie, aufgelöst in einen farbigen, zu Kampfritterphantomen zerquirlten Hirndunst, ähnlich den im Nordlicht turnirenden, aus magnetischen Eisstrahlen, geformten Paladinen!

Wie? Wenn Spenser's Feen-Rittergedicht ein derartiges wirrbuntes Hirndunst-Epos wäre, worin nicht etwa wie in allen classischen und romantischen Heldengedichten, Sinn, Absicht, Fabelgewebe und Abenteuer in allegorischen Formenspielen; worin die Ritter selbst, ihre Damen und Gegenkämpfer als blosse Scheinfiguren, als regenbogenfarbige, aus allegorischen Eisstrahlen

zusammengeleimte Begriffs-Nebelskelette sich durcheinander tummeln in phantasmogorischen Kampfspielen, mit denen verglichen, Schröpferische Dampfgespenster und in blauen Dunstwirbeln vorgegaukelte Todtentänze als lebenswirkliche Gebilde zu gelten hätten. Insofern freilich stünde die Faerie Queen allerdings, unter sämmtlichen Heldengedichten, als Ausnahms-Epos, als Unicum da, insofern diese Feenritterdichtung ungleich entschiedener, demonstrativer, maassgebender und in musteraufstellender Kunstabsicht, als selbst die englischen Moralplay, sämmtliche englische Romanzenpoeme miteinbegriffen, die Allegorie zum **Inhalt** der Dichtung machte, und die epischen Charaktere, die epischen Heldenfiguren, die epischen Personen, mit poetisch principieller Tendenz, zu begrifflichen Phantasien, zu poetisch todten Personificationen aushöhlte.

Erläuterungshalber noch einige Proben aus dem phantomistisch-spiritualistischsten aller romantischen Ritterpoeme, aus dem Epos des romantisch-ascetischen Puritanismus!

Wie schon angedeutet, gehen die Abenteuer von der Fiction aus, dass die Feenkönigin **Gloriana** jährlich nach uraltem Brauch ein prächtiges 12 Tage dauerndes Hoffest feiert. An jedem dieser Festtage wird der Königin eine Beschwerde vorgebracht, behufs deren Abhülfe je ein **Ritter** von ihr entsandt wird, welcher die Personification je einer der 12 Aristotelischen Privattugenden vorstellt. So entwickeln sich zunächst 12 Abenteuer, je eines auf ein Buch von 12 Gesängen, wovon aber nur 6 Bücher vollendet worden; schon das sechste blieb ein mit dem 8. Gesange abbrechendes Fragment. Infolge der wunderlichen Anordnung, dass die Veranlassung zu den 12 Abenteuern, die jährliche Festfeier am Hofe der Feenkönigin Gloriana, erst im 12. Buche sollte besungen werden [1]), schwebt über dem Poem von Anfang herein ein fragmentarisches Dunkel, da der Ausgangspunkt in den Endpunkt, die Quelle der Abenteuer in die Mündung, wie bei gewissen Schaalthieren der Mund in den After, fällt, die allegorische Maske gleichsam des Orificium's. Doch fliesst der epische Allegorienstrom in ungehemmter Breite und Fülle, obgleich

1) „The beginning of my history — should be the twelfth booke which is the last". Letter. (I. p. 150).

jedes Buch und Abenteuer, wie jener Schwabe den Ursprung der Donau, seine Quelle mit der Hand zudeckt.

So zieht denn Conto I ein „edler Ritter“ „A gentle knight“, „einher durchs Feld in Schmuck und Waffen“. Auf welchen Anlass hin, das wird offenbar, wenn das 12. Buch aufersteht. In demselben mehrberegten Briefe Spenser's an Sir W. Raleigh giebt der Dichter das Argument des ersten Buches an, das erweitert in Dr. G. Schwetschke's Nachwort zu seiner schätzbaren freien metrischen Uebertragung der ersten fünf Gesänge von Spenser's Feenkönigin [1]) S. 85 also lautet: „An dem ersten Tage, an welchem die Feenkönigin jenen Hof hält“ (was aber, bemerktermaassen, ein Geheimniss bleibt bis ans Ende aller Bücher) „stellt sich ein junger Landmann dar, der um die Gunst bittet, ein Abenteuer bestehen zu dürfen; nach ihm erscheint eine Dame, die um Hülfe fleht gegen einen Drachen, der ihre Eltern, ein greises Königspaar, bedrängt. Die Dame hat in ihrem Gefolge einen Zwerg und ein Streitross, das die Waffen des christlichen Streiters trägt, wie sie von Paulus [2]) geschildert werden. Diese Waffen passen vor Allem jenem Jüngling, der nun als Rothkreuzritter mit der Dame auf Abenteuer auszieht. Die Dame, Una, genannt, repräsentirt die Wahrheit und ist die Tochter eines alten Königs, der in dem Lande Eden herrscht, und in seinem Schlosse von einem bösen Drachen, der Sünde, belagert wird. Nach mehrerlei gefahrvollen Begegnissen, wobei ihm der Prinz Arthur einmal als Ritter erscheint, und nachdem er sich im Hause der Frömmigkeit durch Reue und Busse vollständig gereinigt, besiegt der Rothkreuzritter jenen Drachen und gewinnt die schöne Una zur Braut.“ [3])

1) Halle 1854.

2) Ephes. 6, 11—17.

3) Vgl. W. Spalding, The history of Engl. Litter. etc. fifth ed. 1875. Ch. VII. p. 269 ff. — Thom. Warton, Observations on the Fairy Queen of Spenser. 2. Voll. Lond. 1762. I. p. 5. Craick, Spenser and his Poetry. — Diese alle knuspern an der Schaale herum, die freilich in diesem Poem der Kern ist. Gelehrte und lehrreiche Bemerkungen zuhauf; das Radicalgebrechen: die Zersetzung und Verdunstung der epischen Poesie in eitel allegorische Mystik — diesen faulen Schaden deckt kein Einziger der uns bekannten englischen Commentatoren von Spenser's Fairy Queene auf. In dem Capitel, worin Warton Spenser's

Nebenbei — um nur jeden poetisch lebendigen Blutstropfen in einen farbigen allegorischen Dunst zu verflüchtigen — nebenbei bedeutet jener Landmann, jener die Holyness, die geistlich ritterliche Heiligkeit personificirende Rothkreuzkämpe, zugleich den Ritter St. Georg, Englands Schutzheiligen, und ausserdem noch einen Spross der altsächsischen Könige, welcher Spross aber nach seiner Geburt von einem Elfen vertauscht und in das Feenland gebracht worden, wo er den Ackerbau erlernt, daher sein Name 'Georgos', „Ackerbauer," Namensvetter von Virgil's Georgica. Welches Gebrodel von Allegorik. Der blosse, um den pythischen Dreifuss wirbelnde Dampf ohne pythonische und apollinische Orakelsprüche. Ein Heerrauch, der kein Heer hinter sich hat, es sey denn das Heer langfüssiger neunzeiliger Strophen, jede mit einem Alexandriner als Nachtrab und Nachzügler, ein Strophenheer, womit erst Lord Byron im Childe Harold seine die Salonwelt erobernden Siegesschlachten schlug, die Alexandriner so glorreich in's Gefecht führend, wie er die Salons mit seinem lahmen Bein, oder König Agesilaos die Schlachtfelder mit seinem Hinkefuss durchschritt. Nun noch ein paar dieser Spenser-Stanzen, und gleich aus dem Ersten Gesang der Faery Queene vorgeführt! Ein paar tönende Schellen des Klingelspiels, unter

---

„allegorischen Charakter" des Weiten und Breiten erörtert (Vol. II. Sect. X. p. 87—113): 'On Spenser's allegorical character', erschöpft sich sein kritischer Scharfsinn in der Erklärung und Rechtfertigung dieses Charakters durch den in Spenser's Zeitalter vorherrschenden Geschmack an allegorischer Darstellung, und durch die volksthümliche Praxis solcher Darstellung: „Nor is it sufficiently considered, that a popular practice of Spenser's age, contributed, in a considerable degree, to make him an Allegorical Poet" (p. 89). „As all men are influenced by what they see — he (Spenser) was prompted and induced to delineate them, because he saw them, especially as they were so much the delight of his age" (p. 95). Als ob das Dichtergehirn ein löcheriger Schwamm wäre, der die Effluvien des Zeitgeschmacks einschlürft und, ausgedrückt, unverändert wiedergiebt. Doch ist Warton's Urtheil selbst nur die Quintessenz von Spence's kritischer Untersuchung über Spenser's Art zu allegorisiren (Polym. B. 10. d. 4), die auch nicht den Nagel, so schwer auch und wuchtig breit der Hammer ist, auf den Kopf trifft. Dagegen zeugen Warton's Bemängelungen einzelner Spenser'scher Allegorien von jener kritischen Einsicht, die über dem genaueren Erfassen der Theile das Ganze übersieht, d. h. die den Wald für ein Summe von Bäumen betrachtet, in der der Wald rein aufgeht.

dessen figürlichen Klängen das aus 12 allegorischen Corps, wovon freilich 6 nur auf dem Papiere stehen, gebildete feenkönigliche Gespensterheer in Paradeuniform aufmarschirt, ein paar dieser Schellen um des Lesers Ohr geschüttelt!

4.

„A lovely Ladie rode him [1]) faire beside,
Upon a lowly asse more white then snow,
Yet she much whiter [2]); but the same did hide
Under a vele, that wimpled was full low,
And over all a blacke stole she did throw;
As one that inly mournd, so was she sad,
And heavie sate upon her palfrey slow;
Seemed in heart some hidden care she had,
And by her, in a line a milkewhite lambe she had. [3])

5.

So pure and innocent, as that same lambe
She was in life and every vertuous lore;
And by descent from Royall lynage come
Of ancient Kings and Queenes, that had of yore
Their scepters streetcht from East to Western shore,
And all the world in their subjection held;
Till that infernal fiend with foule uprore
Forwasted all their land, and them expeld;
Whom to avenge she had this knight from far compeld“.

Der Himmel verfinstert sich plötzlich, ein Sturm ist im Anzug:

7.

„Enforst to seeke some covert nigh at hand,
A shadie grove not fast away they spide,
That promest ayde the tempest to withstand;
Whose loftie trees, yclad with sommers pride

---

1) Dame Una, die Wahrheit in Person, d. h. in Personification, reitet dem Rothkreuzritter, der personificirten Heiligkeit, zur Seite.

2) Als der schneeweisse Esel, den sie ritt. Wir bemerken dies, weil Schwetschke in seiner „freien Uebertragung“ die Pinselstriche löschte, wie er denn auch in seiner nicht blos freien, sondern zugleich veredelnden und verschlemmenden Uebertragung den schneeweissen Esel zum „weissen Zelterross“ adelt, wodurch der Esel hier — umgekehrt — vom Esel aufs Pferd kommt.

3) Das milchweisse Lamm an der Leine, ja ganze Strophen-Lämmer am Schnürchen sind für Schwetschke's freie Uebertragung Sünden-Böcke, die sie über das Felsgestein ihrer Stiegen hinunterstürzt und die Hälse brechen, oder frei in die Wüste laufen lässt.

Did spred so broad that heavens light did hide,
Not perceable with power of any star:
And all within were pathes and allies wide,
With footing worne, and leading inward fare.
Faire harbour that them seems so in they entred ar.[1])

— — — — — — — — — —

„Und ihm zur Seite, lieblich anzuschaun,
Zieht still einher auf weissem Zelterross
Ein trauernd Weib, die holdeste der Frauen,
Aus königlichem Stamm ein edler Spross;
Der Schleier, der von ihrem Haupte floss,
Umwallt ein schlicht Gewand, ein schwarzes Kleid,
Das um den weissen Leib der Maid sich goss,
Die schwer im Herzen trägt so tiefes Leid,
Seit ihr das Reich entriss des Feindes Hass und Neid.

— — — — — — — — — —

So schweift auf ödem Platz das junge Paar
— Ein Zwerglein folgt als Diener im Geleit —

1) Es folgt eine malerische Schilderung der Laube. Die Naturmalerei und Landschaftsschilderung bilden in diesem Feenepos die Glanzpunkte, wie bei den schottischen Epikern, in der englischen Poesie überhaupt. Im Childe Harold erschwingt die Landschaftsmalerei den Transfigurationsgipfel. In Spenser's Faerie Queene wirken die Naturbilder doppelt erfrischend, weil man sich an ihnen, da sie nicht figürlich gemeint sind, von dem ewigen Allegorien-Einerlei erholt. Das Naturleben — dem englischen Landschafts-Realismus sey's gedankt! — Das Naturleben doch mindestens erscheint selbst in Spenser's Allegoriengespensterpoesie als Natur, in puris naturalibus, nicht verlarvt mit dem Schleier von Saïs, wie z. B. in dem feeisch-elfischen Schriftwerke unseres, dem Spenser geistesverwandten „Lehrling zu Saïs"; unseres, von der hyperromantischen Schlegel-Tieck'schen Coterie über Goethe hinaus apotheosirten Novalis, dessen Natur- und Geistes-Allegorismus, von den metaphysischen Hypostasien*) und speculativen Gespenstern der deutschen gleichzeitigen Transcendentalphilosophie durchkränkelt und schwindsüchtig durchzehrt, sich zu einer abgründlichen Weltvergeistigungsmystik vertiefte, oder meteorisch sublimirte, wo die idealpoetische Gestaltung und die ächte Kunst schöngeistiger Darstellung sich noch inniger mit den Gewässern der alles Leben in ewige Urnacht auslöschenden stygischen Fluth vermischt, als in den Abysmen der Spenser'schen Allegorik.

*) Oder meteorologischen, im Sinne des Aristoteles: *'τῶν ἐν ἀέρι φαντασμάτων τὰ μὲν ἐστὶ κατ' ἔμφασιν, τὰ δὲ κατ' ὑπόστασιν'* — „Einige Lufterscheinungen beruhen auf optischer Täuschung, andere haben Wirklichkeit", die Wirklichkeit von Lufterscheinungen nämlich.

Als sich der Himmel, kaum erst licht und klar,
Mit Nacht bedeckt und grauser Dunkelheit;
Der Donner grollt durch wilder Stürme Streit,
Und wie die Waller spähn nach sichrem Ort,
Zeigt sich dem Blick ein grüner Hain bereit,
Ein schattig Laubdach hoher Bäume dort,
Für Dam' und Rittersmann jetzt ein erwünschter Port."
— — — — — — — — — —

Da plötzlich gewahrt der Ritter eine dunkle Grotte, weit und gross; stürmt, der Jungfrau bange Warnungen missachtend, zu der Höhle fort, „der Lüge Haus" [1]), „des Ungethüms, das Gift und Gall' ergiesst".... „Halb Weib, halb Wurm, geballt zu greuelvollem Rund". [2]) Die allegorische Charakteristik des Lügen-Drachen und seiner Brut, correct in jedem Pinselstrich und Zug, und die Farben, grellprächtig, wie die der Mumien-Hieroglyphen. — Was frommt's? Diese Schilderungskunst hantirt doch nur mit dem Pinsel des Leichenschmückers.

Der Ritter, vom Schweif des Lügen-Unthiers umstrickt, packt den Drachen mit entrungener Hand an der Kehle, dass der Wurm aus dem Schlund Gift und Galle hervorspeit. Nun wird „das Gespei" mit den schreiendsten allegorischen Pigmenten ausgemalt, der Eigenthümlichkeit dieses Dichters gemäss, der in solcherlei Ausmalungen mit Wonne schwelgt, abtrünnig seinem grossen Vorbilde Ariosto, der auch hierin, wie in allen Stücken, ein weises Maass beobachtet; die ergötzliche Ironie, der poetische Muthwill und Humor gar nicht in Vergleich gezogen, die aus jedem Schilderungszug, behufs Charakterisirung seiner allegorischen Personificationen, bei Ariosto so anmuthsvoll, schalkhaft und lebensfrisch hervorlächelt. Von dieser Ironie, der Würze allegorisirender Darstellung, zumal von diesem Humor, von dieser vollkräftig durch die Allegorie der Poesie des Lebens zuschlagenden Dichterherzensader, davon lässt Spenser bei allem Ueberschwang innerlich steriler Allegorienmalerei keine Regung spüren. Muss sie doch, ihrem puritanisch-ascetischen Charakter nach, jene heitere

1) „This Errours den" (St. 13).

2) „Halfe like a serpent horribly displaide,
But th' other halfe did womans shape retaine
Most lothsom, filthie, foule, and full of vile disdaine.

Scherzhaftigkeit, jene ironisch-humoristische Selbstparodirung des romantisch-excentrischen Styls perhorresciren! Wie Spenser Gangart, Bewegung und Compositionscharakter der romantisch-epischen Poesie durchaus verkannte, wie er Ariosto's proteischer, in unerschöpflichen Wandlungen und wundersamen Absprüngen sich ergötzender Gaukelei die Flügel stutzte; wie er Ariosto's scheinbar regellosen, spielerischen Paradiesvogelflug, nach Tasso's irrendem Vorgang, classisch zu mässigen strebte; wie Spenser Ariosto's vom Hundertsten ins Tausendste überspringendem Hypogryphen-Luftross in den Zügel fiel, um es in den schulgerechten Passgängertrab zu setzen, seiner eigenen Kunstform abfällig und ungetreu, welcher gemäss die scheinbare Regellosigkeit die Regel ist, die auf jene Maxime schwört: „Dann sind wir erst in bester Ordnung, wenn wir ausser aller Ordnung sind". Ein Kunstgriff aber und eine wohlberechnete Volte vonseiten der romantisch-epischen Ariosto-Poesie, die, ein Abbild der jähen Wechselspiele des Lebens, des buntscheckigen mittelalterlichen Lebens, zumal in Ariosto's Zeit, in Spenser's, Shakspeare's Zeitalter vollends, die, als gemeine Abenteuer-Epik, selbst in Styl und Darstellung abenteuert, hier ein Abenteuer abbrechend, um es dort, nach so und so vielen dazwischengestreuten episodischen Abenteuern, gleichsam über den Kopf weg, wieder aufzunehmen. Spenser hat die grosse Concentration und Einheit seiner Faerie Queene nur aufkosten und durch Fälschung des Styls und Charakters der epischen Abenteuer-Poesie errungen und mit diesem Scheinvorzüge zugleich eine, bei aller anscheinenden Mannichfaltigkeit der Abenteuer, ermüdende, abspannende, ja geisttödtende Monotonie und trotz der Fülle übereingefärbter Gesichte, ein unfruchtbares Erfindungs-Einerlei erschwungen:

> Triumph! Triumph! Geschlagen ist die Schlacht,
> In ihrem Blut wälzt sich die Missgestalt
> Und herrlich ist die kühne That vollbracht.

Das Lügen-Scheusal liegt zu den Füssen des Rothkreuzritters, der personificirten Holyness, hingestreckt! Und Dame Una, die personificirte „Wahrheit"? Die, sollte man meinen, sich beim Kampfe doch betheiligen musste, und dem Lügendrachen mindestens seine Verlogenheit in den Bart schleudern, dass er sich schäme in sein allegorisches Drachenherz! Dame „Wahrheit" begnügt sich mit einem holden, ihrem Ritter dargebrachten Danke:

„Die Jungfrau naht mit holdem Dank, und bald
Ziehn Dam' und Rittersmann fort aus dem Zauberwald".

Wir lassen sie ziehen; lassen Schwetschke's „fünf Gesänge freier metrischer Uebertragung" mit ihnen ziehen; lassen auch Booke I. mit seinen zwölf Gesängen sammt dem Archimago, der allegorischen Figur der „Scheinheiligkeit" (Hypocrisie), und seiner Dame Duessa, „Falschheit," schon durch ihren Namen als die allegorische Gegenfigur zur Wahrheits-Jungfrau Dame Una gekennzeichnet — wir lassen sie sammt und sonders hinterdrein ziehen. Dessgleichen Booke 2 mit seinem Dutzend, die Legende von Sir Guyon, der Aristotelischen Privattugend „Mässigung" (Temperance) besingender Canto's der Caravane sich anschliessen, im Geleite und Gefolge sämmtlicher, dem Tasso nachcopirter Landschaftsschilderungen. Dem dritten, der Privattugend „Keuschheit" (Chastitee), — aller Welt, bis auf die Privatdocentinnen, Privattugend — gewidmeten Book geben wir, in Einem Schub, den Nachlaufepass, als Dritter im Bunde: Belphoebe und Amoret mit einbegriffen, bei aller Achtung vor dem Lobpreis des englischen Literarhistorikers, der dieses Paar als „zwei der schönsten jener weiblichen Charaktere" — allegorischen natürlich — bezeichnet, „welche Spenser mit so liebevollem Pinsel zu schildern, ein inniges Wohlgefallen hegt". [1]) Von seinen zwölf Gesängen, wie von eben so vielen glückverheissenden Reisevögeln umflattert, lassen wir nun, im schnellsten Laufschritt, Book 4, das die Privattugend „Freundschaft" in den allegorischen Rittern Cambel und Triamond verherrlicht, durch die Wüste der Allegorie ins gelobte Land der Faerie Queene [2]) lassen wir Buch 4 den voraufziehenden Nachzüglern auf Nimmerwiedersehen nacheilen; um so unaufhaltsamer, als Book 4 mit seinen zwei Hintermännern, dem fünften und sechsten Buch, allgemein als drei

---

1) „two of the most beautiful of those female characters whom the poet takes such pleasure in delineating". Spald. a. a. O. p. 272.

2) 'Faerie Queene' — selbst dieser Titel des normalen Feenritterepos ist lucus a non lucendo, da in dem ganzen Poem nichts von Feen- und Elfenwesen, im volksthümlichen Sinn der Feensagen und Elfenmärchen, keine Elfen- oder Feenfussspur im ganzen angeblichen Feenland der Scheinfeenkönigin zu entdecken ist: „Spenser's Faery Queen, which is one of the grossest misnomers in romance or history, bears no features of the fairy nation". (Works of Ben Jonson ed. Gifford. Vol. II. p. 212 n. 7.)

entschieden an allegorisch-poetischem Werth den drei ersten Büchern nachstehende Hintermänner betrachtet werden. Book V. feiert die Privattugend „Gerechtigkeit" (Justice) in der allegorischen Ritterfigur des Sir Artegal, einer Nebenpersonification noch ausserdem von Spenser's Gönner und Vorgesetzten in Irland, von Lord Grey Wilton. Das sechste, die Legende von Sir Calidore, will sagen, von der Privathoftugend, „Hoffähigkeit", „Höflichkeit", „Courtesie", über's Knie des achten Gesanges abbrechende Buch humpelt der von uns gen Morboviam die Schippe gegebenen Reisegesellschaft über Hals und Kopf nach. Blieb der Dichter der Faerie Queene mit 6 Büchern allegorisirter Privattugenden zunächst, die verheissenen 12 Books öffentlicher, oder politischer Tugenden ungerechnet, in Rest und Rückstand; warum dürften wir es nicht mit seinen 6 ersten Büchern ähnlich halten? Was dem Dichter recht ist, ist dem Geschichtsschreiber, zumal Geschichtsschreiber des Drama's, dem epischen Dichter gegenüber, billig. Fragment gegen Fragment! Wo nicht gar selbst dieses unser literar-historisches Faerie-Queene-Fragment unserer Geschichte im Schlunde stecken bleibt, wie das Knochenstück im Rachen des Wolfes, und ihr das Fragment von einem oder anderm Kranich von Professor, Schulmeister und Schuljungen-Zeitungskritiker mit der Schnabelzange aus dem Halse gezogen wird, wobei freilich der dem Kranich vom Wolf in der Fabel zutheil gewordene Bescheid an unserm Kranich in Erfüllung gehen könnte, dass er nämlich für den herausgezogenen Fragmentknochen, statt des beanspruchten Lohnes, den langen Sucheschnabel sammt schmalhirnigem Kopfanhängsel im Halse unserer Geschichte stecken liesse und als kopf- und schnabelloser Kranich auf zeitlebens abzöge. Unsere weitschlündige Geschichte — die Schnäbel und Köpfe einer ganzen Ibicus-Kranich-Schaar verschluckt der Weithals wie eine Laxirpille, oder speit sie als unverdauliches Gewölle aus. —

Streit und Hader, Schelten und Zanken, alle Finger lang; eine Schraube ohne Ende! Kampf und Streit — Gnad' uns Gott! — sogar mit den uns, als ihrem Seelenführer, überwiesenen Grabesschatten: mit den Geistern seit Jahrhunderten abgeschiedener Dichter, von unserer Geschichte — Gott besser's! — in die kritische Pfanne gehauen, dass sie nicht einmal ihre längst vergeisterten Glieder aufraffen

können, was doch jenes Riesengespenst im Ritterbuch fertigbringt, das die von einem Recken in Stücke gehauenen Gliedmaassen immer wieder aufliest, und schliesslich mit dem Kopf unter dem Arm Reissaus nimmt. Was doch auch bei den Kampfhelden der Walhalla an der Tagesordnung, die gleichfalls im Hof der Götterburg sich täglich gegenseitig metzeln, und dann unversehrt an allen Gliedern zum Eberschmause an Odin's Tafel eilen. Ja was selbst Ariosto's Unhold, der Riese Orrilo, vollbracht, der in seine Eisennetze Ritter einfängt, wie die Drosseln, oder wie heutzutage Gründer-Orrilo's in ihre Eigenbahnactiennetze Schaaren von Rittern, Baronen, Grafen und Herzögen treiben und darin verstricken. Auch Ariosto's Riese klaubt seine sieben Sachen, seine ihm vom Paladin Astolfo mit dem Schwert abgeschlagenen Leibstücke stets wieder auf. [1]) Freilich so lange nur, bis ihm der Recke das Zauberhaar sammt Schopf vom Scheitel gesäbelt. [2]) Dann erst streckt Riese Orrilo, nicht blos alle Viere von sich, sondern sämmtliche disjecta membra, die mausetodt auf dem Plane liegen bleiben, wie in der kritischen Pfanne unserer Geschichte so mancher Dichterriesen disjecta membra, denen auch sie, unsere Geschichte, kein gutes Haar lässt, nicht das einzige Schutz- und Zauberhaar, das doch jeder Mensch, wie jeder Geist hat. Was wirft aber auch ein Recensent die Nase darüber auf! Ein geborner Nasenaufwerfer von seltener mimischer Beweglickkeit. Ein Nasenmime, dem, wie Parolles die ganze Theorie der Kriegskunst im Knoten seiner Schärpe, und die Praxis im Degenknopf sitzen hat, ähnlich Engel's Mimik im Nasenknopf steckt und Iffland's „Kunst der Menschendarstellung" in den Nasenflügeln juckt und kitzelt, zuckt und britzelt. Ein fahrender Gesichterschneider von Profession. Ein wandernder, sich für Geld sehen lassender Missgeburtszwitter von Declamationsfratze und verzerrtem Histrionismus. Edgar's in „König Lear" Flibbertigibet, der „Grimassenteufel" auf Kunstreisen. Zur Stunde producirt er, in die Literatur verlaufen, seine Gesichterschneidekünste in Zeitungsbeilagen und Feuilletons mit obligatem Sprunge über den

1) Ne per smembrarlo uccider potea.
Che se tagliato o mano o gamba gliera
La rappiccava, che parea di cera.
(Orl. XV. St. 69.)

2) Dietro e dinanzi lo dischioma tutto. St. 87.

kritischen Stock, den Doctorhut aus Philadephia gar sträcklich und putzig auf's linke Ohr gestülpt. Vor kurzem schnitt er unserer Geschichte eine höhnische Rüsselfratze. Worüber? Ueber das schon beregte literarhistorische Aergerniss, die in zahlreiche geknitterte Rümpffalten, wie in ebenso viele Knutenrieme, sich kräuselnde Recensor-Nase als kritische Geisel schwingend; ob dem Aergerniss: dass aus den Analysen unserer Geschichte so viele Dramen, jedes guten Haares baar, hervorgehen, kahl wie die abgebrühten Ferkel. Dass so manches löbliche und als solches in unseren analytischen Destilirkolben gebrachte Theaterstück schliesslich als Parodie seiner selbst verdampft und verpufft. Drolliger Grimassenteufel Flibbertigibet! Rechtet mit dem Prüfstein des Goldschmied's, weil das darauf gestrichene Katzengold die Probe nicht besteht, kein Atom von ächtem Golde aufweist! Schnurriger Geschichtsschreiber! Bindet mit dem Beutelkasten in der Mühle an, weil dieser die aufgeschüttete Spreu als pure Kleie von sich giebt, ohne ein Stäubchen Mundmehls, auch nicht eines! Schnackischer Eiferer für gute Haare und deren ritterlicher Verfechter mit eingelegter Zinkenlanze! Glaubt den hochachtbaren, die Löwenhaut dem Esel über die Ohren streifenden Entlarver dafür ansehen zu müssen, weil kein einziges Haar aus der Löwenmähne in den Rückenborsten des Esels sitzen blieb! Kein einziges gutes Haar aus des Löwen gewaltigem Schweifbüschel in des Esels kümmerlichem Zagel zu entdecken ist! Welche krause Rüpelgrimasse würde Flibbertigibet nicht erst zu jenem höchsten Ergebniss literarhistorischer Zergliederungskunst schneiden, dem Meisterwurfe, dem Triumph der kritisch-dramatischen Analyse, wodurch diese selber die Gipfel der hohen Komik erschwingt, zur sublimen Komödie sich verklärend: wenn nämlich ein hochgefeiertes, Jahrhunderte lang angestauntes, als ewig mustergültiges Bühnenwunder abgöttisch verehrtes Theaterstück, eines von Calderon z. B., wenn ein solches vom Zersetzungs- und Zerschmelzungsprocess der Analyse plötzlich so durchglüht erscheint, dass es, gleich jenem vom Phosphorgenuss sich durchsichtig zehrenden Schwan, im Brillantfeuer gleichsam seiner Selbstpersifflage strahlt! Welches Spottgesicht würde erst hiezu der jetzt auf Gastrollen in Recensir-Feuilletons engagirte Grimassenteufel schneiden!

Und doch ist dieser noch eine Art anständiger, gutmüthiger Teufel im Vergleich mit der Belialbrut des kleinen im Unterrock von Belzebub's Grossmutter nistenden Ungeziefers, das in den fachkritischen Literaturzeitungen und in den Spalten der Schulmeister- und Winkel-Zeitschriften sein giftig-bissiges Unwesen treibt. Flibbertigibet versteht doch mindestens, sich den Anstrich eines Ueberzeugungskritikers zu geben. Die Krallenschläge, die er auf die eine Backe versetzt, sucht er mit Sammtpfötchen auf der andern wieder gut zu machen. Flibbertigibet befleissigt sich, mitunter auch kritisch wohlwollende Gesichter zu scheiden, und hat sogar an unserer Geschichte ein und anderes gutes Haar gelassen. Ob aus jener literarischen Dilettanten noch anklebenden Behutsamkeit, wobei ihm sein mimisch ausgebildeter Riecher zu Statten kommt, der ihm zugleich als Fühler und Sonde dient — genug er beeifert sich, auch als Recensent, derselben Manierlichkeit, womit er, als Schriftsteller auf eigene Hand, die unter dem Tisch des Reichen von ihm aufgelesenen, und zu einem leidlich schmeckenden Schmarren hergerichteten Abfälle, Bissen und Brocken dem Tafelwirthe, dem Gastmahlgeber selber, der ihm die Bissen zugeworfen, vorsetzt und auftischt, die Lippen von dem anmuthigen Lächeln eines bescheidenen schriftstellerischen Selbstgefühls, von dem stillen, selbstverständlichen Paritätslächeln umspielt, das seinem Almosenspender fein sänftiglich insinuirt; Ote-toi de là pour que je m'y mette!

Dagegen jenes belzebubige Gezücht, jene vom infernalischen Vater des Ungeziefers durch freiwillige Zeugung geschaffenen Rebläuse der Recensions-Insectenhölle, die alles kritische Ehr- und Scham- und Schicklichkeitsgefühl zernagen und theils in ihr ekelhaftes Wesen verwandeln, theils als Excremente auswerfen — dieses die deutsche Schulwelt und Schulliteratur schändende Recensionsgeschmeiss geht instinctmässig darauf aus, jedes ihm missliebige Buch mit seinem Afterschlamm zu besudeln und zu zerfressen. Eines der Bücher, worauf die Brut am bissig-versessensten, ist die Geschichte des Drama's. Ein literarhistorisches Werk, dessen Stoffgehalt und Studienmaterial, wir dürfen dies wohl unüberhoben und unanmaasslich aussprechen, inbetracht dass selbes zum erstenmal ein auf Selbstlesung, Selbststudium und ursprünglich eigener ästhetischer Kritik beruhendes, aller Cultur-

völker Dramenliteratur, in gründlichsten Detail-Analysen, umfassendes Specialwerk darstellt, die Fachprofessoren einer ganzen Facultät insgesammt, denen gerade dieses Studienmaterial in solcher Ausdehnung und Universalität nicht geläufig, zu bewältigen und der kritischen Würdigung desselben sich kaum gewachsen fühlen möchten — ein solches Monstre-Greulbuch, das der gang und gäben Methode des Orakelns, Raisonnirens und Kritisirens vom literarhistorischen Professordreifuss aus über meist ungelesene, oder doch nur oberflächlich eingesehene poetische Schriftwerke der Nationalliteratur ein Ende zu machen droht, muss um jeden Preis, selbst um den Preis kritischer Ehrenhaftigkeit, Wahrheitsliebe und Gewissenhaftigkeit, da es nicht todtzuschweigen, todt geschmäht, mit verläumderischen Schiboleth-Stichwörtern der Fachschulfüchse, wie „Unwissenschaftlichkeit", „Quellenbenutzung aus zweiter und dritter Hand", und was der grundsätzlich frech erlogenen, niemals und nirgend nachgewiesenen Ausstellungen mehr sind, hinterrücks todtgebissen, todtgestochen und dann noch zum Ueberfluss mit ätzendem Afterschleim todtgespeichelt und gegeifert werden, der übereinkünftlichen Geheimabsicht unbeschadet, das in Spott und Hohn begrabene Buch, im Nutzen der Collegienhefte, auszubeuten, vollständig auszuplündern, Studienstoff, Geistesarbeit, kritischen Gedankengehalt bis auf den letzten Oeltropfen noch des Leichenfettes ihm auszusaugen, ohne sich erst auf die beraubte Leiche eines Werkes berufen zu dürfen, das man für die Lesewelt zum stillen Mann gemacht und wonach kein Hahn kräht. Ein Musterexemplar [1])

---

1) Fast gleichzeitig fiel ein womöglich noch ekelhafteres und platteres, in den Spalten eines österreichischen Gymnasialblättchens nistendes Stinkinsect über den ersten Band unserer Geschichte des englischen Drama's mit Bissen und Stichen her, die aber in der dickstoffigen Kleider-Hülle des Bandes haften blieben, ohne auch nur die äusserste Epidermis des Buches zu berühren. 'Men' moveat cimex Pantilius'? Wir zertreten einfach die Cimex Pantilius aus böhmischer Hecke, zertreten die jungczechische Cimex, wenn unsere Schuhsohle nichts dagegen einzuwenden hat, und sich zur schmutzigen Execution hergeben mag.

Vor längerer Zeit übernahm ein deutscher Universitätsprofessor, einer von den halbschürigen, die Besprechung unserer Geschichte des italienischen Drama's. Wir besitzen noch die zierlichsten Briefchen auf satinirtem Papier, duftend noch von figürlichem Pachouli der süssesten Schmeicheleien, womit

dieser nichtswürdigen Schulmeister-Recensirerei haben wir vor Kurzem erst an den Schandpfahl gestellt, mit scharfgelaugten Ruthen gestrichen und, nach empfangener Auspeitschung, rückwärts auf das fahle Pferd, das er uns unter den Leib schieben wollte, gebunden heimgeschickt den schäbigen Wedel des fahlen

---

der Halbschürige unsere Geschichte parfümirte, ganz aufgelöst in Entzücken über das tiefe, belehrungsvolle Werk. Es vergingen Wochen, Monate — kein Referat trotz wiederholter, dringlicher Anmahnungen von Seiten des Herausgebers der betreffenden Zeitschrift, liess sich blicken. Sey's nun, dass der Professor seinen Zweck, den Besitz der bis dahin erschienenen Bände unserer Geschichte, erreicht hatte, sey es, dass er von seiner collegialischen Genossenschaftsclique herumgeholt worden, oder dass der Wind aus gewissen einflussreichen Kreisen über unsere Geschichte nicht zum Günstigsten hinwehte — auf ein Ultimatum, seitens des Auftraggebers, lief ein Briefchen ein, zwar auch satinirt und parfümirt, das aber für die Geschichte des Drama's weniger nach Pachouli, als nach Katzenp— und Asa foetida roch. Das tiefe, belehrungsvolle Werk wurde von dem Halbschlächtigen miteines zu jenem von den Sumpffröschen bek— Stücke Schwimmholz gesudelt, womit sich der amphibisch mit Krötenschleim satinirte Froschprofessor, der weder Fisch noch Frosch ist, im Ohnmachts- und Unfähigkeitsbewusstseyn, der Aufgabe zu genügen, nicht weiter befassen mochte, dess zum Wahrzeichen er denn auch die Schreibchen mit einem satinirten Glacéehandschuh sicherte. Beständе aber — betonte der Absagebrief — bestände der Redacteur auf Erfüllung der Zusage, so werde er, der nullenwerthige Decimalbruch von Professor, ihm eine Besprechung liefern, von Beschaffenheit der seinem Schreiben beigelegten Probe. Eine Probe; ein Vorlauf, dem Destillate nach, vergleichbar dem lyssischen Geifer, dem Wuthgifte eines tollen Hundes, oder jenem die stärksten Gefässe durch seine zerfressende Aetzkraft zersprengenden, und einzig nur in einem Eselshuf aufbewahrbaren Gifte ähnlich, das Alexander dem Grossen den Rest gab. Was Styl, was Gedankenfassung, was schriftstellerische Fassung anlangt, so hätte dieses Eingangspröbchen des verheissenen Referats einem Tertianer einen Ehrenplatz auf der Eselsbank erworben. Natürlich gab dies den Ausschlag beim Zurückweisen der umgekehrt Bileam'schen Palinodie von Segen auf Fluch und Lästerung. Zum Glück für den um zwei Drittel angefressenen Universitätsprofessor, dessen ohnehin anbrüchige Professorstellung der Abdruck unhaltbar gemacht hätte.

Wir theilen auch dieses Fatum libelli, wovon unsere Geschichte seinerzeit heimgesucht worden, mit, um auf die faulen Schäden und deleteren Elemente, sowohl was wissenschaftliche Befähigung, ganz besonders aber was Charakter-Integrität, Ehrenhaftigkeit und Schulmannswürdigkeit betrifft — um auf die räudigen Schafe des deutschen, sonst moralisch

Pferdes in der Hand. Und so werden wir es auch künftig hier mit den losen Buben halten, die unserer Geschichte das liebe Leben nicht gönnen, und ihr das Gras unterm Fusse wegzunehmen sich zusammenrotten!

Erfreulich gerade sind solche nothgedrungenen Strafvollstreckungen auf literarischem Gebiete nicht; wiewohl vom Musengott selber und eigenhändig vollzogen, vom Apollo Tortor, unter welchem gottwürdigen Namen der erlauchte Musaget in einem Stadtviertel Roms verehrt wurde. Quid ego homuncio? Betrübsames Loos unserer Geschichte! die, wenn sie Kaulbachsche Hunnenschlachten den Geistern der auf der Wahlstatt aufgeschichteten Dichterleichname geliefert, sich, wie zur Abwechselung, dann auch noch mit dem Schatten-Gesindel von recensirenden Baschi-Bozuks herumschlagen muss, deren faulende Leiber auf dem Kampfplatze bereits bei lebendigem Zustande zum Himmel stinken! — Baschi-Bozuks? — den Vergleich, unter tumultuarischem Protest, als ehrenrührig, von jener türkischen Mordbrenner-, Raub-, Schändungs- und Nothzuchts-Auswurfsmiliz zurückgeschleudert, schüttelt diese schaudernd ab. Nicht mit Baschi-Bozuks-Leichengespenstern kämpft unsere Geschichte, abwechselnd mit den auf der Wahlstatt unserer Analyse gebliebenen Dichterleibern — nein! — sie kämpft mit den Phantomen von todten, auf dem Blachfelde der Schulzeitschriften verwesenden Hunden, von Aesern, faulend auf dem Anger, überschwebt von ihren, als Recensionswische, herumflatternden Seelen, Schatten der auf den todten Hund gekommenen A-Pauker der Professorenzeitungen, und der, beim Ersäufen gleich, metempsychotisch in die kleinen A-Paukerchen der Gymnasial-Sch—blättchen gefahrenen Kläffer-Seelen, mit solchem Spuk muss sich unsere Geschichte, nach schrecklichen, auf einer Lüfte-Wahlstatt gegen heroische Dichtergeister gefochtenen Vernichtungsschlachten, mit solchem Spuk eines Hundepack-Gesindels muss sich unsere Geschichte noch nachträglich herumschlagen!

---

so kerngesunden Lehrstandes; um auf vereinzelte contagiöse Exemplare im deutschen, weltberufenen und, dem Grossen und Ganzen nach, auch vollberechtigt als mustergültig gepriesenen Schulwesen mit einem caveant consules hinzudeuten.

Paian! Apollon! Heiland! Wie an jenem Tage, wo du auf der schwimmenden Insel Delos geboren wardst, die Schwäne, mit dir zugleich in's Leben gerufen, mit süssen Feierliedern deine Wiege umkreisten, dich als Sonnengott verherrlichend, und dein Säuglingsbette mit Sonnenfeuer vergoldend, und hierauf über das All das goldene Zeitalter der geistigen Erkenntniss und Erleuchtung kam: so feierte der einzige von jenen delischen Sonnenschwänen erhaltene, in Himmelsharmonie ergossene Singschwan von Stratford on Avon die Jahreswiederkehr deiner Geburt, Paian! Heiland, Helios, Weltleuchte! du mit silbernen Bogen und Köcher nicht mehr wandelnd auf den Höhen von Chryse, Killa und Tenedos, sondern süsse Schwanenlieder erklingen lassend, als silbernes, weithintreffendes Geschoss, Apollon und Dichterschwan in einer göttlichen Persönlichkeit. Welche entzückungsvolle Golddurchlichtung mit den Strahlen der Apollischen, schwanenholden, dichterischen Wissenschaftserleuchtung und dichterischen Weltbewusstseyns, wie ein allgemeiner ausgeschriebener Land- und Reichsfrieden, ruheselig, missklanglos, einklangvoll. O der alcyonischen Tage, die uns der Schwan-Apoll heranführen wird, so lange sein Sternbild regiert und über unserem Horizont schimmert.

Woge denn heran, himmlischer Schwan von Avon, der das Inselland zum Schwanenneste macht, im grossen Teiche der Welt! Wiege dich, die Schwingen zum Leierpaar von Apollo's Lyra gelüftet, wiege dich auf der Hochfluth unserer Geschichte, gegewaltigen Lichtstreif hinter dir herziehend, wie Sternensaat, wie Milchstrassenglanz. Und du der alleinige, kein anderer dir zugesellt, ein Ausnahmeschwan, einzig, vereinsamt wie das Sternenbild, der auf dem azurnen Teichesspiegel des himmlischen Avon seine mitternächtlich feierlichen Lieder in Zitterlichstrahlen singende Silberschwan. [1])

---

1) Obgleich eine ziemlich Anzahl von dramatischen Bühnenschriftstellern als Zeitgenossen Shakspeare's im letzten Jahrz. des 16. Jahrh. lebten, wie Henry Chettle, Anthony Munday, dessen Mitarbeiter Michael Drayton, Robert Wilson, Thomas Heywood, George Chapman, Thom. Decker und Aehnliche, so fallen doch ihre vorhandenen Hauptstücke meist in das siebenzehnte Jahrhundert, und werden auch unter den betreffenden Gruppen als nachzüglerische zur Erörterung kommen.

Leipzig,
Druck von Hundertstund & Pries.

